

العروض وإيقاع الشعر العربى



محاولة لإنتاج معرفة علمية



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

د . سيد البحراوى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

الاخراج الفنى والملكىة

اميمة على احمد

إهداء

إلى ذكرى
عبد المحسن طه بدر
وقيمة النبيلة

مقدمة :

في ضرورة انتاج معرفة علمية بالعروض

العروض هو أحد العلوم العربية التي تبدو شديدة الإحكام من الناحية المنهجية ، والقادرة على استيعاب الذائقة العربية ، سواء من قبل الشعراء أو المتلقين للشعر ، والدليل على ذلك أن أحكامه ظلت منذ القرن الثاني الهجري حتى العصر الحديث . ومع ذلك ، فإن دارس العروض يلاحظ أن هذا العلم لم ينبج في أى لحظة من تاريخه وحتى لحظة نشأته من النقد والمراجعة بل والهجوم أيضا .

فمنذ أبى العتاهة الذي اعلن نفسه « أكبر من العروض » ، نجد إضافات للأخفش والمعري ، وتعديلات للجواهرى وحازم القرطاجنى ، وغيرهم من اللغويين والنقاد . غير أننا لا نستطيع الزعم بأن أيا من هذه الاضافات والتعديلات قد قامت على أساس مغاير جذريا للأساس الذى أقام عليه الخليل عروضه^(١) .

أما في العصر الحديث ، فقد بدأت دراسات المستشرقين للعروض العربى بداية مبكرة ، فمنذ بداية القرن التاسع عشر تقريبا بدأ إيwald مراجعته للعروض العربى ، بهدف ادراكه في ضوء العروض الرومانى والاغريقى^(٢) ، وبعد ذلك جاءت محاولة جويار « نظرية جديدة في العروض العربى »^(٣) التي تقوم على ادراك العروض ادراكا موسيقيا . وبعدها دراسة فايل^(٤) ، والتي تحاول أن تدرك العروض ادراكا نبريا .

أما في العالم العربى ، فاننا نجد نظرات جديدة في العروض العربى منذ بداية القرن العشرين ، فهناك مقالات الاب خليل اده اليسوعى في مجلة المشرق (١٩٠٠) التي يتتقد

فيها بعض الاسس المنهجية للعروض^(٥) ، وهناك محاولة جميل صدقي الزهاوى في المتكطف (١٩٢٧) لرد الأوزان كلها الى وزن المتقارب والمتدارك^(٦) ، ثم مقالة محمد مندور عن الشعر العربي ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه « (١٩٤٦) ، وكتابا إبراهيم انيس « الاصوات اللغوية » (١٩٤٦) و « موسيقى الشعر » (١٩٤٨) ، وكتاب محمد الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها » (١٩٥٥) ثم كتاب شكرى عياد « موسيقى الشعر العربي » (١٩٦٨) ، وكتاب كمال ابو ديب « فى البنية الإيقاعية للشعر العربي » (١٩٧٤) وغيرها من الكتب والدراسات .

وإذا كانت دراسة القدماء قد قامت على نفس الأساس الخليلي ، فان بعض دراسات المحدثين ، وخاصة من المستشرقين قد حاولت أن تكتشف فى العروض العربى أسسا أخرى ، كان أهمها الأساس الموسيقى (جويار) والأساس النبرى (فايل) ، وهما الأساسان اللذان جذبا معظم الدارسين العرب الذين حاولوا إقامة بديل جذرى لعروض الخليل (أبو ديب الذى تابع فايل أساسا) .

غير أن هذه المحاولات للوصول إلى أسس جديدة للعروض العربى تواجه - من وجهة نظرنا - مشكلتين مترابطتين : الأولى تتعلق بتسليمها بأن العروض العربى يمثل لإيقاع الشعر العربى ، فرغم الانتقادات الكثيرة والصحيحة التى وجهها هؤلاء الدارسون للأسس المنهجية لبناء الخليل لعروضه ، فانهم فى نهاية المطاف يسلمون به ، ويبنون عليه اساسهم الجديد ، مع بعض التعديلات الطفيفة ، كما سيتضح فى مناقشتنا لهم فيما بعد . وهذا أدى إلى المشكلة الثانية والمتعلقة بتكريس الجذر المنهجى لل خليل ، أى فكرة الأصل الثابت (التى هى عند فايل النواة المنبورة : أى الـوتد) الذى يمكن رد كل الفروع (والانحرافات) اليه ، وإذا كان الأصل عند الخليل هو الدائرة ، فإن الأصل عند الجدد هو الأعارض الأوروبية التى جرى البحث عن مثيل لها فى العارض العربى .

ولاشك أن ثمة جانبا مهما فى محاولات المستشرقين ومن تابعهم من العرب ، وهو البحث فى أسس العروض ، ومحاولة اكتشاف جذور نسقه ، وخاصة البحث فى أهمية الـوتد التى تستحق الإشادة بها ، رغم أنها تبدو مفروضة على الفهم العروضى ، بالإضافة إلى كونها بعيدة عن إيقاع الشعر العربى ، الذى نعتبره أكبر من العروض وأوسع ، ويحتاج إلى دراسة بمنهج آخر .

وتقديرى أنه - فيما عدا - كتاب شكرى عياد - ظلت المحاولات الأخرى بعيدة فى توجهها عن القضية المهمة الملحة بالنسبة للعروض وللإيقاع معا ، اقصد مهمة انتاج معرفة علمية بها .

إن محاولة الوصول إلى « بديل جذري لعروض التحليل » هي مهمة مشروعة دون شك ، وهي تقوم على مسلمة يتفق عليها معظم الدارسين الجادة ، وهي أن عروض التحليل لم يستوعب تماما إيقاع الشعر العربي ، بدليل محاولات الخروج عليه من قبل الشعراء منذ لحظة انشائه كما قلنا ، غير أن هذه المهمة لا يمكن أن ننجز ، بنفس المنظور المنهجي للتحليل من ناحية ، وعلى أساس من نفس نسقه (تفعيلاته) ، كما أنها - وهذا هو الأهم - لا يمكن أن تتم قبل أن نعرف بالضبط لماذا لم يستطيع العروض أن يستوعب إيقاع الشعر العربي

نحن إذن في حاجة إلى منهج جديد للدراسة العروض ولدراسة الإيقاع ، نحتاج إلى منهج قادر على إنتاج معرفة علمية بالنظرية العروضية في إيقاع الشعر العربي ، تتيح لنا فهم أسسه ليس فقط الفنية وإنما الإيدولوجية ، واثرة هذه الأسس على حدود فعاليته علميا وفنيا . ونحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربي قديمه وحديثه ، ما قبله منه العروض وما رفضه ، وهما منهجان متكاملان ، أو منهج واحد : منهج يمتلك أساسا نظرية تحدد ماهية الإيقاع ووظيفته ، وحدود تقنيته ، والعلاقة بين التقنين أو التقيد والواقع الملموس (أى الإيقاع نفسه) بحيث تضيء لنا معرفة الإيقاع قصور العروض ، وتستطيع أن تحقق هي مالم يستطيع العروض تحقيقه ،

على هذا النحو ، يبدو لنا أن المهمة الملحة ، بالنسبة لدارس العروض المعاصر هي تحقيق القطيعة المعرفية معه ، لا شرحه وتفسيره كما فعل البعض ، ولا زعم تجاوزه ثم الوقوع في برائته ، كما فعل آخرون . نحن نحتاج إلى إحداث قطيعة معرفية مع العروض بفهمه فهما علميا صحيحا ، أى فهمه كنسق كل حامل لظروف نشأته وتناقضاتها ، وهذا الفهم وحده هو الذى يعطينا المفتاح الحقيقى .

وهذا القطيعة - فيما اعتقد - هي ذات المهمة المطلوبة بالنسبة لمجمل التراث العربى الإسلامى الذى نعيش منذ بداية العصر الحديث في مأزق كيفية التعامل معه . فمن محاولات استعادة التراث وإحيائه ، إلى دعوات رفضه ، إلى دعوات الاستعانة بالإيجابيات ونفى سلبياته ، نسير في حركة دائرية اعتقد أن الكاسب فيها والمسيطر هو التراث نفسه ، هذا الذى لم تستطيع الأجيال السابقة من علمائنا ومثقفينا المحدثين أن ينجزوا المهمة الأساسية بشأنه ، أى مهمة تجاوزه تجاوزا علميا ، أى تحقيق القطيعة المعرفية معه .

إن استعادة التراث الماضى ، مطلب مستحيل ، ورفضه ضلال ، لأنك لا تستطيع أن ترفض ماضيك الكامن بداخلك ، ومحاولة الانتقاء للإيجابيات هي محاولة نفعية لأنها تحاول أن تستغل عناصر تراثية (معزولة عن سياقها) في مواجهة الخصم (التراثي أو الغربى) في معارك آنية ، لا يمكن حسمها الا بالمواجهة الواضحة التى تقوم على معرفة علمية بكامل التراث ، وثابت أنه نتاج لحظة مضت ولا يستطيع أن يحل لنا مشاكلنا الراهنة

أقول أن دوران مثقفينا وعلمائنا في دائرة الحلول الثلاثة الماضية ، أدى إلى استمرار هيمنة التراث ومستغليه الأذعياء كسلطة ذهنية ، وفي تقديري أن هذا الدوران قد نتج عن انطلاق مشروعنا العلمى الحديث كله نشأة انفعالية حتمتها المواجهة مع الغرب الاستعماري ، الذي فرض وجوده علينا أحد أمرين ، إما أن نمجد تراثنا كنوع من الاحتفاء به ، أو نشعر ازاءه بدونية ونسلم بصحة الآخر الغازي ونستسلم له ولنطقه . ومن هنا ، نرى أن التبعة للغرب لا تختلف في تأثيرها عن التبعة للتراث ، طالما أننا لا نطلق من وعى واقعى علمى باحتياجاتنا المعاصرة وبالشروط المنهجية للبحث عن إجابات لأسئلتنا . ومن ثم فإن الهدف ينبغي أن يكون إحداث التقطيع المعرفية مع التراث ، ولكن ليس ببدل أوروبي ، وإنما بوسائل علمية متمتحة ، بعيدة عن الغرض والايديولوجيا بقدر الامكان ، سواء كانت هذه الايديولوجيا تراثية أو أوروبية .

وهذا الكتاب هو محاولة لإنتاج معرفة علمية بالعروض العربى ، على أساس من فهم إيقاع الشعر العربى ، مستفيد من الانجاز العلمى الحديث في فروعته المختلفة ، وهو إن بدأ بعرض للعروض العربى - فى القسم الأول - وانتهى - فى القسم الثانى - بمنهج لدراسة إيقاع الشعر العربى ، يقوم على علاقة جدلية بين القسمين . فكما سبق القول ، أدى فهمنا للعناصر المكونة للإيقاع ، إلى إدراك ضرورة البحث عن أسباب قصور العروض عن تحقيق هذا الإدراك . كذلك ساهم فهمنا لشروط انتاج العروض فى ادراك الأسباب التى قمعت جوانب معينة فى إيقاع الشعر حتى القديم منه .

وهذه المحاولة هى نتاج عمل طويل فى ميدان العروض وموسيقى الشعر والإيقاع^(٧) استفادت بالتأكد من خبرات الآخرين سلبيًا وإيجابيًا ، وهى - على كل حال - بداية نأمل أن تضيف رؤية جديدة لفهم العروض ولدراسة الإيقاع من ناحية ، وامكانية مختلفة للتعامل مع التراث من ناحية أخرى . ولفهم الواقع المعاصر علمياً من ناحية ثالثة .

الهوامش :

- (١) عن استداركات القدماء على عروض الخليل ، راجع محمد العلمى : العروض والمقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٣ ، وراجع مناقشتنا له في مقلمة القسم الثانى من هذا الكتاب .
- (٢) راجع عرضا لمحاولة ايوالد في دراسة :
- Zaki N. Abdel- Malck: Towards a new theory of Arabic Prosody
- في مجلة اللسان العربى ، جامعة الدول العربية . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٠ - ١٩٨١ ، ص ٥١ وما بعدها .
- (٣) اصدر جويار كتابه سنة ١٨٧٧ ، وقد ترجمه إلى العربية المنجى الكعوى ولكنه لم ينشره ، وقد قرأت مخطوطة الكتاب المترجم من مكتبة د . سعد مصلوح .
- (٤) راجع مادة Aroud في دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الجديدة .
- (٥) راجع المقالات في مجلة فصول ، القاهرة ، عدد يونيو ١٩٨٦ .
- (٦) راجع عنها زكى عبد الملك ، المرجع السابق ، ص ٤١ .
- (٧) استفاد القسم الأول بفقرات من دراستنا : علم العروض في ضوء كتاب « الأخفش » واستفاد القسم الثانى من مدخل رسالة الدكتوراه « في البنية الإيقاعية لشعر السياب » مع اضافات وتعديلات ، كما أن الدراسة التطبيقية الاولى هى جزء من ذات الرسالة في حين أن الدراسة الثانية نتيج لدراسة عن الإيقاع في شعر فرّاد حداد » .
- راجع عن هذه الدراسات قائمة المراجع بآخر الكتاب .

القسم الأول :

العروض العربى

محاولة لانتاج معرفة علمية



الفصل الأول :

تأسيس العلم

يعرف العروضيون العرب العروض بأنه العلم الذى « يعرف به صحيح وزن الشعر من انكساره » . وهذا التعريف يحدد مجموعة من الخصائص الأساسية للعروض : فهو أولاً علم ، مجال عمله وزن الشعر ، ووظيفته معرفة صحة هذا الوزن من انكساره ، ولكنه لا يحدد المنهج الذى يعتمد عليه لتحقيق هذه الوظيفة وأن كنا نستطيع أن نستنتج هذا المنهج من قراءة ما وراء السطور .

فقد قيل فى سبب تسمية العروض بهذا الأسم أن الشعر « يعرض » عليه فما استجاب كان صحيح الوزن ، وما لم يستجب كان مكسوره ، وبغض النظر عن صحة هذا التفسير ، فإن صياغة العبارة التعريفية تتضمن هذا المعنى : معنى قياس الشعر على مقياس هذا « العلم » فتتكشف صحته من انكساره . وهذا المعنى يقودنا إلى صفة أصبح انكارها مستبعدا ، ليس للعروض فقط ، وإنما لكل « العلوم » العربية التى نشأت فى عصر نشأة العروض ، ألا وهى صفة المعيارية ، أى القياس على معيار هو معيار القواعد التى وضعها هذا العلم ، وهذه الصفة تحدد - إذن - المنهج الذى يتبعه العروض لتحقيق مهمة العلم .

على هذا النحو يصبح تعريف العروض تعريفا علميا دقيقا مستكملا لشروط التعريف ، غير أن مفهوم « العلم » الوارد فى التعريف يحتاج إلى بعض المناقشة ، ذلك أن الصيغة « العلم » هنا لا تبدو اسم جنس وإنما مصدرا ، أى حصول العلم أو المعرفة بشيء يَكُن من التعرف على صحة الوزن وانكساره ، وهذا ما يجعل هذا العلم أقرب إلى الآلة التى يمتلكها الإنسان ليقس بها الظاهرة موضع الدراسة ، وهذا هو تقريبا

مفهوم « الصناعة » عند العرب ، والذي يساويه تمام حسان « بالعلم المضبوط » مقابل المعرفة التي يقرنها بالعلم غير المضبوط^(١) .

إن الصناعة هي « العلم الحاصل بالتمرن » ، أي أنه قواعد مقررة وادلة ، وجد العالم بها أم لا^(٢) أو هي « ملكة حاصلة بالتمرن » . والملاحظ أن العنصر المشترك بين التعريفين هو التمرن « وهو يوحى باكتساب آلية معينة تؤدي إلى استقلال النتائج عن الخضوع للإرادة الفردية ، بحيث يرتبط الوصول إليها بطبيعة المقدمات^(٣) » ، ولهذا السبب ، فإن تمام حسان يساوي بين الصناعة والعلم المضبوط بمصطلح عصرنا ، ويدرج فيها الرياضيات والمنطق الصوري والنحو والعروض ، في حين يدرج « اللغة وفقه اللغة » ، أو التلن ضمن المعارف أو العلوم غير المضبوطة .

وليس ما يهنا هنا هو التفرقة بين شقى الثنائية القديمة أو الحديثة أو الموازنة بينهما ، فلهذا مجال آخر ، ولكن ما يهنا هو الخصائص التي جعلت تمام حسان يدخل علم العروض ضمن الصناعات ، وهي لديه أربع ، لكل منها شقان :

- ١ - الموضوعية وتقتضى الاستقراء الناقص ، وضبط النتائج .
- ٢ - الشمول ويقتضى الحتمية وتجريد الثوابت .
- ٣ - التماسك ويقتضى عدم التناقض والتصنيف .
- ٤ - الاقتصاد ويقتضى الاستغناء بالاصناف عن المفردات والتفعيد .

ولاشك أن معظم هذه الخصائص يتوفر في « علم العروض » فقد تحققت له الموضوعية لانه اعتمد على الاستقرار الناقص وليس على الاستقراء التام ، وضبط نتائجه وتحقق له الشمول لأنه وصل إلى ثوابت مجردة من دراسة الحالات المفردة ، فصار له حق التنبؤ ، بأن كل بيت يتكون من نظام معين من الحركات والسواكن لا بد أن يكون - حسب العروض - من وزن محدد دون غيره .

كذلك تحقق للعروض التماسك إذ أقام تصنيفات واضحة حرصت على الاتناقض مع بعضها البعض ، واخيرا تحقق له الاقتصاد وهو محصلة طبيعية للاقتضاءات السابقة .

غير أن التمعن في مدى تحقق كل خاصية من الخصائص الأربع السابقة سيفضي إلى التشكيك في تمام تحققها ، ويشكك - من ثم - في تمام علمية العروض .

ويكفينا الآن أن نشير إلى أن الاستقرار الناقص ، قد تم على عينة غير ممثلة تماما وأن هناك الكثير مما يناقضها ، وأن النتائج يمكن أن يقع بعضها في حالة تناقض . ونفس الأمر فيها يختص بالتصنيف المتضارب أحيانا سواء لدى العروضي الواحد ، أو بين العروضيين

. المختلفين وأنه رغم تحقق التجريد للثوابت والتقعيد والاستغناء بالأصناف عن المفردات ، فإن الحتمية ليست مطلقة الا في حالة التسليم بالمنطق العروضي ، ومنطلقاته ومسلماته ، أما اذا لم يحدث ، فإن الحتمية يمكن أن تنهار ، كما حدث لدى الكثيرين من العروضيين ، الذين سموا الأوزان والدوائر بل والوحدات الأصغر بتسميات مختلفة كما سنرى فيما بعد .

نفترض - اذن - ان تمام حسان حين ادرج العروض في اطار العلم المضبوط فانما ينطلق من تسليم بصحته ، وحين سماء صناعة فانما انطلق من نظر القدماء الذين عدوا العروض آلة من آلات دارس الشعر لامندوحة عن الاستعانة بها ، وهذا صحيح بالطبع - بعد أن تكون العروض على النحو المكتمل الذي نعرفه ، أما بالنسبة لنا ، وفي ضوء المنهج الذي نتبناه والغاية التي نقصد اليها ، فنحن نريد الا نقف عند العروض كمسلمة بعد أن تكون واكتمل (١) ، ولكننا نريد أن ننتج معرفة علمية بكيفية تشكله وتكونه والأسس التي قام عليها ، ويعد ذلك يمكننا أن نحكم عليه بما اذا كان علما تام الانضباط أو ناقصه ، أم أنه ينتمي إلى مرحلة ما قبل العلم ، كما يشيع في الاستمولوجيا المعاصرة .

ولكى يتحقق لنا هذا ، فسوف نتابع كيفية تشكل علم العروض كما يبدو منطقيا حيث البدء من الوحدات الصغرى الى أكبر الوحدات مرورا بالوحدات المتوسطة ، فتمام حسان نفسه يجبرنا بان التصنيف كان البداية للعلوم ، قبل التجريد^(٤) ، سنبدأ اذن من التصنيف لنصل إلى التجريد .

١ - وضع العروض

ثمة روايات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي لعلم العروض ، نقول احداها : « قيل أن الخليل دعا بمكة أن يرزق علما لم يسبقه احد اليه ، ولا يؤخذ الا عنه ، فلما رجع من حجه فتح الله عليه بعلم العروض »^(٥) ، وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الاصمعياني : « وانما اخترعه من عمر له بالصفارين ، من وقع مطرقة على طست »^(٦) ، وتقول ثالثة ان الخليل ، « اعتزل الناس في حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع باصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط احوال قافيته »^(٧) ، وتقول رابعة في تفسير اسم (العروض) أن الخليل قد « اطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيتة مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري »^(٨) .

وهذه الروايات جميعا تركز على الخليل وانجازه اللذان ، حتى ليبدو كأنه قد اخترع العروض من فراغ حقا ، والحق أن هذا الامر لا يتسق مع ما نعرفه عن الشروط التي قادت

العلماء - ومن بينهم الخليل - الى التدوين والتقنين في مختلف مجالات اللغة والدين ، كما انه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التي تروى عن معرفة العرب الجاهلين بايقاع الشعر - ان لم نقل عروضه ، من هذه الاخبار نص لابن فارس يقول : « والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض . . . فإن قال القائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أول من تكلم في العروض قيل له نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول أن هذين العلمين قد كانا قديما ، وأنت عليهما الأيام وقلا في أيدي الناس ، ثم جددهما هذان الامامان . . . وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفا اتفاق اهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا : أوقال منهم - أنه شعر ، فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على اقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم اره يشبه شيئا من ذلك ، أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعراء ؟ » (٩) .

وما يهمننا في نص ابن فارس - بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل - هو الإشارة الواضحة الى معرفة الجاهليين بقواعد المزج والرجز وكذا وفي هذا الاتجاه لدينا نص أكثر تفصيلا ووضوحا للأخفش في كتابه « القوافي » يقول فيه : « سمعت كثيرا من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز ، اما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام ، وهو ما تغنى به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون الا بهذه الابنية . وقد زعم بعضهم انهم يتغنون بالخفيف ، والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر ، وغير الرجز ، فهو رمل . والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة اجزاء ، وهو الذي يترغنون به في عملهم وسوقهم ويحدون به » (١٠) .

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف - تفصيلا - الفارق بين أنواع شعرهم ، بل وبين أوزان هذا الشعر ، وهذا ما يشككنا في مدى دقة رواية الأخفش عن (كثيرا من العرب) ويشير لدينا احتمال أن تكون معرفة الأخفش العروضية قد تدخلت في الرواية ، غير أن نصا آخر يضيف الى معرفة العرب هذه ، معرفة اخرى بالتقطيع ، والنص له روايتان ، احدهما يدخل الأخفش في سلسلة اسنادها ، « يقول ابو بكر محمد القضاعى : « تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب ، فإن ابا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن العروض ، فقلت له : هلا عرفت لها أصلا ، قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجا فبينما أنا في بعض طرقاتها ، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما ، وهو يقول له : قل :

نعم لانعم لانعم لانعم لانعم
نعم لانعم لانعم لانعم لانعم

قال الخليل : فلدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : ايها الشيخ ، ما الذى تقوله لهذا

الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمى التنعيم ، لقولهم فيه نعم ، قال الخليل : فحججت ، ثم رجعت إلى المدينة فاحكمتها» (١١) .

ويكاد هذا النص - المهم - أن يكون أقرب النصوص إلى احكام المنطق والعقل ، إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التي أوردناها ، ويجعل لها نسقا قريبا من التصور المعقول . فالخليل بن أحمد اللغوي العارف بالنغم والرياضة كان مشغولا - كعلماء عصره - بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن ، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة . ومن الطبيعي أن يفيد بكل ما يعرف في مختلف المجالات ، ومن ثم فقد أفاد من جمعه لاشعار العرب ، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرق الصغارين على الطست ، ومن طريقة التبادل والتوافق الرياضية لكي يقيم دوائره الخمس ، كما أفاد منها في معجمه العين ، غير أن المشكلة التي تبقى بعد ذلك هي : أي هذه المعارف كان الأساس ، وإياها طغى على الآخر ؟ وبعبارة أخرى : كيف تكون نموذج الخليل النظري ؟ وكيف اقام العلاقة بين هذا النموذج (الأوزان والدوائر) والواقع الشعري ؟ وإيها كان أولا ؟

هنا تأتي أهمية نص الأخفش في كتابه الذي يعتبر اقدم ما وصلنا من كتب عن كيفية وضع العروض يقول فيه (١٢) : « أما وضع العروض فانهم جمعوا كل ما وصل اليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها ، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرا ، فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعرا في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر ، وما خالفه وأن أشبه في بعض الأشياء فليس اسمه شعرا » . وأهمية النص تكمن في أنه يشير بوضوح إلى أولوية الواقع الشعري المسموع عن العرب ، وعده الأساس الذي وضع عليه العروض . غير أن في النص مشكلة خاصة بالحدود التي امتد إليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعري ، أي مشكلة العلاقة بين السماع والقياس ، وهذه مشكلة نؤجل مناقشتها الى حين .

والأمر المهم الذي نستخلصه من النص ليس اعطاء الأولوية للواقع الشعري فحسب ، بل اعطاءها كذلك للنص الشعري على الأساس الصوتي - لا الموسيقي ولا الرياضي ، أي للعروض ، أي أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة ، أو بمعنى آخر معاصر : توالي الحركات والسكنات في نسق محدد . ولتأكيد هذا الأساس يقول الأخفش في أول الكتاب : « هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره : فالول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل » ، وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسعة لقضايا الحروف والأصوات ، ويختم هذه الأبواب الستة بقوله : « وانما ذكرنا هذا

لأجراء الشعر وتأليفه ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منها ساكن نحو
قيل . . . (١٣) ، ثم يأخذ في ذكر الأسباب والابتداء .

٢ - أساس التقسيم

إن الأخفش - فيما سبق - يحسم قضية بالغة الأهمية ، هي قيام الإيقاع على أساس
صوت لغوي ، وليس على أى أساس آخر = على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض ،
أى أن الأساس كان الواقع اللغوي/الشعري وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت
المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الخليل .

غير أن الأخفش لا يكتفى بهذا التحديد ، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى
معينا ، إذ يأخذ منه الجانِب الكمي على وجه الخصوص يقول : « والحروف لا تخلو من أن
تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون
مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا » (١٤) ، ويتمثل هنا ادراك واضح لتقسيم اصوات
اللغة - أى لغة - إلى ساكن (موقوف) ومتحرك وحركة ، أى للتمايز بين الصامت والصائت
خاصة القصير ، ويقول في « فأقل الأصوات في تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف
الساكن ، لأن الحركة لا تكون الا في حرف ولا تكون حرفا ، والمتحرك أطول من الساكن
لأنه حرف وحركة » (١٥) ، ويقول فيه : « الساكن أقل من المتحرك » (١٦) ، « الساكن أقل
الحروف والطفها ، وهو حرف ميت » (١٧) « كل متحرك فهو ترجيع والساكن مد » (١٨) .

في هذه النصوص جميعا ، يقيم الأخفش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على
أساس كمي دقيق وعلمي بالمعنى المعاصر لنا ، فالمتحرك يساوى - كميا - ساكن وحركة ، أى
ساكن يتحرك ، فالحركة (شبه الصائت) أقلها كميا ، يليه الساكن ، ثم المتحرك الذي هو
أطولها جميعا .

غير أن ثمة مشكلة في هذا التصنيف ، الذى هو صورة صادقة لتصنيف اللغوي
للحروف في ذلك الوقت ، هي غياب مفهوم الصائت Vowel بالمعنى الحديث ، فربما أن
الحروف الصائتة موجودة ومعترف بها وبأهميتها في التصنيف العربى ، تحت اسم : حروف
المد (الألف والواو والياء) ، فأنها قد أدرجت ضمن السواكن ، وليس مع الحركات ، ولقد
اثار هذا التصنيف مشكلة لدى اللغويين العرب المحدثين ، ووصل بعضهم منها إلى أنه
التقسيم مختل من حيث مراعاته للقيم الكمية ، وهذا جدل يحتاج إلى تدقيق نظر ربما يمكن
من حسمه .

يبدو أن المشكلة ناتجة عن الموازنة بين المفاهيم القديمة (سكون وحركة ، متحرك) والمفاهيم الحديثة Consonant/ Vowel التي ترجمت أحيانا بالمتحرك والسكن ، فإذا ابعدنا هذه الترجمة غير الدقيقة واستخدمنا ترجمة بعيدة عن المصطلحات العربية القديمة هي الصائت والصامت ، امكنا أن ندرك ما يلي :

أولا : أن الصامت يساوي الساكن ، أو الموقوف بلغة الأندلس .

ثانيا : كذلك الأمر بالنسبة للصائت القصير فهو يساوي الحركة .

ثالثا : أما المتحرك فهو لا يساوي الصائت ، وإنما هو مفهوم لا يديل له في المصطلحات المعاصرة ، لأنه ليس صوتا واحدا ، وإنما هو صوتان ساكن (صامت) + حركة ومن ثم فهو يدخل في نطاق الوحدات المقطعية ويصبح مقطعا قصيرا .

رابعا : أن الصائت يساوي حروف المد في حالة كونها حروف مد وليست حروف لين (ونحن نعرف أنه يشترط لحروف المد أن تسبقها حركة محالية) .

خامسا : ينتج من هذا أن الخلل في التصنيف العربي القديم يكمن في ثلاث نقاط :

الأولى هي أنه ادخل صنفا من المقاطع (وهي وحدات أكبر من الحروف) في إطار تصنيف الحروف .

والثانية أنه أهمل وحدة حرفية (أو صوتية) أصيلة (هي حرف المد أو الصائت) وحل محلها تلك الوحدة المقطعية .

والثالثة هي أن اعتباره للمد سكونا فيه إهمال بالفعل للفارق الكمي بين الصامت والصائت ، حيث أن الصائت كميًا يساوي صامت + صائت قصير أي يساوي المتحرك عندهم وليس ساكنا .

ومع ذلك - ورغم هذا الخلل التصنيفي ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أنه لم يترك أثرا ضارة على المستوى العمل ، حيث في هذا المستوى يتساوى المد والمتحرك ، عمليا كما هو الحال في السبب الخفيف على سبيل المثال .

عند العروضيين يتكون السبب الخفيف من متحرك وساكن مثل (من) وأيضا مثل (ما) ، ولو أننا حسبنا هذا التكوين طبقا للمصطلحات الحديثة ، لكانا متساويين كميًا ، ف (من) تتكون من صامت + صائت قصير (حركة الفتحة على من) + صامت و (ما) تتكون من صامت + صائت طويل + وكلاهما مقطع طويل (٢٧) ، الفارق الوحيد هو أن الحرف الأول عند القدماء هو الميم (لأنها ساكن + حركة) في حين أن هذه الحركة قد ادجت في الألف لتصبح صائتا طويلا لدى المحدثين .

ومن هنا نخلص الى أن الخلل في دقة التصنيف عند اللغويين القدماء لم يؤد إلى أخطاء في الحساب الكمي الذي يبدو أنه كان واضحاً في أذهانهم كما رأينا عملياً ، وكما نستطيع أن نسترشد من رصدهم للعلاقة بين الحركات وحروف المد حيث نجد ابن جني مثلاً يقول « اعلم أن الحركات أعاص حروف المد واللين »^(١٩) .

ولعل قول الأخفش : « المد ، أو مدناه من قبل والذي يفرق فيه بين الحركة والسكون : كل متحرك ، فهو ترجيع ، والساكن مد ، يشير إلى مفهوم خاص - عند العرب القدماء - لمسألة السكون والحركة ، وقد يلتقى مع بعض الأسس الفلسفية عند مفهوم الزمن وغيره ، ربما تقودنا اليه بقية الدراسة .

٣ - الوحدات الصغرى

من الواضح الآن - أن الأساس الذي قام عليه العروض هو أساس صوتي لغوي بحث ، وهو أساس ، كما قلنا يعتمد القيمة الكمية للأصوات بصفة أساسية . وعلى هذا الأساس يبني العروضيون بناءهم انطلاقاً من الوحدات الصغرى ، والتي أسموها الأسباب والأتاد والفواصل ، يقول الأخفش : « وأقل ما يتفصل من الأصوات فلا يوصل بها قبله ولا بما بعده حرفان ، الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ الاً يتحرك ، والثاني ساكن لأن كل ما تقف عليه يسكن ، ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا وهذا نحوها ، وقط . . . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكناً ، تقول في قط : قط قط فتثقل الطاء ، وتقول في ها : هاء تمد الألف »^(٢٠) .

يصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع ، الذي هو أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة ، وهو يحدد نوعين من المقاطع ، الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن ، نحو قطّ وها) والثاني هو الطويل (متحرك + ساكنين ، نحو قطّ وها) ولكن ليس في النص ما يشير إلى المقطع القصير ، وأن كان يمكننا عد مصطلحة (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير ، لأنه حدد تكوينه من وحدتين صغيرتين هما الساكن والحركة ، وكما هو معروف ، فالمقطع - في علم اللغة الحديث - وحدة قياس كمي أساسية ،

أن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن معناه الاصطلاحي لديه واضح ، غير أنه ليس شديد الدقة في التقسيم ، وليس هنا اعطاء أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذي لم يظهر في الدراسات العربية - غير العروضية - إلا بعد ذلك بقرن وربما أكثر^(٢١) ، ولكن هنا أظهار الأساس الكمي للأصوات ، وهو الأساس الذي بنى عليه

الوحدات العروضية الصغرى ، كما سبق أن رأينا ، وكما نرى في نصه الذى يل النص السابق والذى يقول فيه : « وإنما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منها ساكن نحو قُلْ ، وذكرنا لك السبب ، والسبب حرفان منها ساكن ، وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف ، وقد يقرن السببان فيكون قُلْ قُلْ ، وهو مصدر مستفعلن ، وهما السببان المقرونان ، ويكونان مقروفين ، فيكون سبب في أول الجزء وسبب في آخره ، ويكون السبب المفروق متحرك الثانى ، فيكون قُلْ قُلْ نحو صدر متفاعلن وآخر مفاعلتن .

« فاما الوند فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف ، واما الوند المجموع فهو فَعْلٌ نحو علن من مستفعلن ، والوند المفروق فَعْلٌ نحوولات من مفعولات » (٢٢) .

أن الأختش هنا يبرر تكوين الوحدات العروضية الصغرى - فى النص الأول ، بإمكانيات اللغة ، من حيث أن (أقل ما ينفصل من الأصوات .. حرفان ... وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكنا) ، وهذا تقسيم منطقي ومتوافق مع الحس اللغوى - بالمعنى الكمى الحديث ، كما سبق القول ، غير أن الأختش - مع غيره من العروضيين - حينما ينتقل من إمكانيات اللغة الى مكونات العروض ، يحدث نقله تجعله يبحاى التكوين اللغوى الى حد بعيد . فداية النص « وإنما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه ، يوحى بأن الشعر يتطابق مع التكوين اللغوى وهذا الإيجاء يتحقق بقوله :

« لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر منها ساكن نحو قل » ولكنه يبدأ فى البعد عن هذا التوافق حين يقول « ويكون السبب المفروق متحرك الثانى » وقوله « فاما الوند .. وهو ثلاثة أحرف .. أما الوند المجموع فهو فعل نحو علن من مستفعلن والوند المفروق فهو فَعْلٌ نحوولات من مفعولات » .

السبب المفروق (الذى شاعت تسميته بالسبب الثقيل) والوندان يخرجون عن التوافق مع التكوين اللغوى ، أو بمعنى أدق الوحدات الصغرى فى اللغة أى المقاطع . وهذا يجعلنا ندرك أن الوحدات العروضية الصغرى ليست وحدات لغوية صغرى ، وإنما دخلتها الصناعة العروضية ، مما يطرح السؤال من أين أنت وعلى أى أساس وضعت ؟

هنا نبدأ فى تذكر الروافد العلمية التى ساهمت فى تكوين العروض ، وهى كما سبق القول ثلاثة : الشعر العربى والرياضيات والموسيقى بالإضافة إلى التراث (العروضى) المدرك عند العرب القدماء .

نص الأخفش يوحى بأن الشعر هو الأساس ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين . . . الخ » ، غير أن الروايات التي أوردناها عن كيفية وضع الخليل للعرض تشير إلى أن هناك وحدات ثلوث للخليل وهو يعمل لوضع العروض ، وربما كان بعضها مثيرا لانتباهه كي يضع هذا العروض ، من هذه الوحدات نعم ولا التي قيل أنه سمعها في طريقة التنعيم ، وطرفات الصغارين والتي تتكون من تن وتن وتن ، وهي على علاقة بالموسيقى .

ولعلنا نلاحظ أن الوحدة نعم تساوى تن وأن الوحدة (لا) تساوى (تن) ، والوحدتان الأوليان تساويان التوتد المجموع ، والثوانى تساويان السبب الخفيف ، وكلاهما : التوتد المجموع والسبب الخفيف لا يمثلان الا وحدتين فقط من وحدات العروض الستة ، ويمكن القول أن الثالثة (أى الفاصلة الصغرى تساوى تنتن) ثلاث متحركات وساكن (أى أنها جاءت من الموسيقى فمن أين أتت الوحدات الثلاث الأخرى ؟ ، بقى لنا مصدران الأول هو الشعر والثاني هو الرياضيات ومن المؤكد أن هذه الوحدات الثلاث قد وردت في الشعر غير أن الشعر - بالطبع - لم يحددها كوحداث ، لأنها وردت ضمن سياق الأبيات ، والذي قسم هذا السياق واستخرج الوحدات هو الخليل نفسه ، وهذا يطرح الرياضيات أساسا للتقسيم إلى وحدات .

ونحن حين نتحدث عن الرياضيات هنا ، فأنما نتحدث بالتحديد عن نظرية التبادل والتوافق التي كانت معروفة في عصر الخليل جيدا^(٢٣) ، بدليل أنه أقام على أساس منها كتابه العين ، وهي النظرية التي تقوم على حساب كل احتمالات التبدل في المكونات الأساسية للوحدة ، فإذا كانت الحروف لا تعدو أن تكون حرفين : متحرك وساكن ، فاما أن يتكرر كل منهما عددا لا متناهيا من المرات أو يجتمعان معا ، وهذا ينتج العدد التالي من الاحتمالات : (وسوف نستخدم هنا الرموز العروضية الحديثة) (/ للمتحرك و • للساكن) :

٥ /	١	-
/ ٥	٢	
٥ //	٣	-
٥ //	٣	-
/ ٥ /	٤	-
// ٥	٥	
٥ ٥ /	٦	
/ ٥ ٥	٧	
٥ / ٥	٨	

٥///	٩ -
//٥/	١٠
/٥//	١١
///٥	١٢
/٥٥٥	١٣
٥/٥٥	١٤
٥٥/٥	١٥
٥٥٥/	١٦
/٥٥٥٥	١٧ -
٥٥٥/٥	١٨
٥٥/٥٥	١٩
٥/٥٥٥	٢٠
/٥٥٥٥	٢١
٥/////	٢٢ -
///٥/	٢٣
//٥//	٢٤
/٥///	٢٥
٥/////٥	٢٦

الخ

يتيح لدينا أذن عدد لامهائي من الاحتمالات لاجتماع الحركة - والساكن مرة ومرة وثلاث مرات واربع مرات . . . الخ ، ونحن نفترض هنا أن الخليل قد أجرى هذه العملية ، وبعد ذلك عرضها على ما هو متحقق أو ممكن في الشعر العربي وما وجدته منها فيه ابقاه وسماه (١ ، ٣ ، ٤ ، ٩ ، ٢٢) وما لم يجده أهمله ، وأضاف إلى هذه امكانيات توالى الحرف الواحد عددا من المرات ، فلما كان الساكن لا يتكرر في وسط الكلام فقد أهمله واخذ من امكانيات توالى المتحرك (السبب الثقيل //) رغم انه يعرف أنه يمكن أن يتوالى اربع متحركات أو حتى خمسة وان كان مكروها ولكنه ورد .

مما سبق نستنتج أن الخليل قد عرض احتمالات اجتماع الحروف وعرضها على الشعر العربي ، غير أنه من المهم هنا أن نؤكد أن هذه العملية لم يكن تلقائية تماما وإنما ضبطتها بعض الضوابط ، ومن هذه الضوابط : ادراك الخليل لحدود التوالى في اللغة العربية .

فقد كان يعرف أنه - مثلا - لا يجوز بدء الكلام بساكن أو اجتماع ساكنين في وسط

الكلام . ومن هنا فقد نفى كل الاحتمالات التى تتحقق فيها هذه الحالات ، كما هو فى الاحتمالات (٢ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٦) ، وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن الخليل قد نفى الاحتمال رقم (٦) رغم أنه ورد كثيرا فى الشعر العربى ، حيث يلتقى الساكنان عند الوقف .

كذلك كان الخليل يعرف أن العرب قد كرهوا أو استقلوا توالى أكثر من اربع حركات فوقف بشأن احتمال تكرار الحرف الواحد (المتحرك) عند التكرار الثانى كما وقف بشأن احتمال اجتماع الحرفين عنا. الاحتمال الرابع .

وهو يعرف كذلك أن العرب قد استساغوا نسبة معقولة ، بين المتحركات والسواكن لا تزيد فيها السواكن عن ثلث مجموع الحروف فاستبعد الاحتمالات التى تخل بهذه النسبة .

ومن الضوابط الأخرى التى حكمت الخليل هى ادراكه أنه يصنع علما ، ومن ثم فإن عليه بالاعتصام والتجريد والتفعيد ، أى تقليل الوحدات الصغرى قدر الامكان ، وأن يتحقق فيها شرط الوحدة أى التى لا تنقسم الى غيرها ، ومن هنا فقد استبعد الاحتمالات (٥ ، ١٠ ، ١١ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥) ، ومع ذلك فإننا نراه قد قبل من الوحدات ما يمكن أن ينقسم ، ففينا عدا السبب الخفيف ، فإن بقية الوحدات تنقسم إلى أصغر منها هذا اذا انطلقنا من الأساس الكمى المقطعى الذى اعطانا إياه الأخفش ، اما اذا اعتبرنا الأساس الرياضى الذى بنى عليه الخليل ، فاننا فى هذه الحالة ، نعتبر أن السبين والوثدين وحدات حقيقية . أما الفاصلتان ، فإنهما زائدتان لأنهما يمكن أن تنحلا إلى وحدات أصغر (الفاصلة الصغرى تساوى سبب ثقيل وسبب خفيف ، والفاصلة الكبرى تساوى سبب ثقيل ووثد مجموع) ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الأخفش ، وغيره من العروضيين يتجاهلونهما .

إن التحليل السابق يشير إلى أن الفرض الرياضى قد حكم الخليل اكثر من الأساسى اللغوى أو الموسيقى أو الشعرى ، لأنه أقام وحداته على أساس غير لغوى (مقطعى) وأضاف إلى الوحدات العروضية القديمة أو الموسيقى وحدات أخرى ، واهمل وحدات هى موجودة بوضوح فى الشعر العربى (مثل / ٥٥) وهى التى ذكرها حازم القرطاجنى فيما بعد باسم السبب المتوالى^(٢٤) ، وفى المقابل أثبت وحدات لا ينطبق عليها مفهوم الوحدة ، (حتى فى اطار فرضه) ووحدات أخرى نادرة فى الشعر العربى ، بل يشكك الكثيرون فى وجودهما اصلا ، مثل الودد المفروق .

٤ - التفعيلات

يكشف تكوين التفعيلات تحكم مبدأ التوافق والتباديل أكثر عما سبق ، فهذه التفعيلات تقوم على اساس احتمالات اجتماع الوحدات الصغرى عبر التقديم والتأخير .

— فالسبب الخفيف والوند المجموع يجتمعان مرة والأول سابق فنتتج تفعيلة فاعلن ، ومرة والثاني سابق فنتتج تفعيلة فعولن .

— وقد يجتمعان مرتين فيأتیان على الاحتمالات التالية :

فا فاعلن	وتساوى مستفعلن
فا علن فا	وتساوى فاعلاتن
علن فا فا	وتساوى مفاعيلن
علن علن فا	ولم ترد عند الخليل ، وأن وردت عند حازم
علن فاعلن	ولم ترد عند الخليل
فاعلن علن	ولم ترد عند الخليل

— ويجمع الفاصلة الصغرى مع الوند المجموع (كما يمكن أن تجتمع مع غيره مثل السبب الخفيف أو السبب الثقيل) هذا اذا سلمنا مع الخليل بأنها بذاتها وحدة ، أو الفاصلة الكبرى أو الوند المجموع ، وكل هذا لم يأت به الخليل (فلما أن تسبق فنتتج تفعيلة متفاعلن ، وأما أن يسبق فنتتج تفعيلة مفاعلتن .

— ويجمع السبب الخفيف مع الوند المجموع مرة (وهذا لا يرد عند الخليل ، ومرتين فنتتج الاحتمالات التالية :

فاع لاتن	وتساوى مستفع لن
لا فاع تن	وتساوى مفعولات .
لاتن فاع	ولا ترد عند الخليل
فاع فاع لا	ولا ترد عند الخليل
فاع لا فاع	ولا ترد عند الخليل
لا فاع فا	ولا ترد عند الخليل

من هذه الاحتمالات الكثيرة يختار الخليل عشرا على أساس أنها هي التي وردت في اشعار العرب ، وهي : فاعلن ، فعولن ، مستفعلن ، مفاعيلن ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مفاعلتن ، مستفع لن ، فاع لاتن ، مفعولات .

ولقد سبق أن رأينا في نص الأخفش - اقدم ما وصلنا من كتب العروض - الاعتراف

بالوتد المفروق وتفعيلة مفعولات ، مما يعنى أن وحدة الوتد المفروق وحدة أصيلة في تأسيس العروض العربى ، ومع ذلك ، فإننا نجد نصوصا متأخرة تشكك في بعض التفعيلات التى تتضمنتها هذه الوحدة ، ومن هذه النصوص قول الخطيب التبريزى (ت ٥٠٢ هـ) : « والأمثلة التى تقطع بها الشعر ثمانية : اثنان خماسيان وهما فاعلن ، فاعلن ، وست سباعية وهن : مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلن ، متفاعلن ، مفعولات ، وما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه » (٢٥) ، وعند ابن رشيق نجد أن كثيرا من العروضيين قد استحسنا ان يجمعوا الأجزاء العشرة ثمانية في اللفظ وعشرة في الحكم » (٢٦) .

في هذه النصوص تشكيك في وجود تفعيلتى مستفع لن ، وفاع لاتن ، ذواق الوتد المفروق . ولكنها تثبت مفعولات ذات الوتد المفروق . غير أن هناك نصوصا أخرى تنكر مفعولات أيضا كما هو الحال عند الجواهري وحازم القرطاجنى ، ولكن هذه النصوص لا تنكر الوتد المفروق ذاته ، فالجواهري ينكر مفعولات لأنه جزء « منقول من (مستفعلن) مفروق الوتد » (٢٧) وحازم ينكره لأنه يرفض « مجيء الوتد المفروق أو السبب الثقيل في آخر التفعيلة » (٢٨) .

ومع ذلك فإننا نجد من المحدثين من ينكر وجود الوتد المفروق أصلا ، ويعتبر أن التحليل قد اخترعه هو والسبب الثقيل « ردا منه على مخالفة التركيب الطبعي لهذه البحور لشروط الوزن المركزى الذى يبدو أنه استقاه من تركيب عدد من البحور الرئيسية في الشعر العربى بينها الطويل والبسيط » (٢٩) ، كذلك يذهب آخرون الى أنه « لا فرق بين مستفعلن ذات الوتد المجموع وبين مستفع لن ذات الوتد المفروق عندما نحللها صوتيا » (٣٠) .

ولا شك أن لوجهة نظر المحدثين هذه بعض الصحة ، نظرا مجموعة من الحقائق التالية :

١ - أنه لا فارق - على المستوى الكمي - بين الوتد المجموع وبين الوتد المفروق مجردين ، فالأول يتكون من مقطع قصير ومقطع طويل والثاني يتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أى أن الفارق ليس في الكم وإنما في ترتيب المقاطع ، وهذا الفارق وأن كان هاما فهو لا يؤثر تأثيرا فعليا في حالة دخول الوتد في سياق يندمج فيه ، إذ في هذه الحالة يصبح التكوين المقطعى واحداً في مستفعلن ومستفع لن (- ب -) وفي فاع لاتن وفاعلاتن (- ب - -) . ولا يبقى متميزا سوى تفعيلة مفعولات حيث يظل تركيبها المقطعى مختلفا عن مثيلتها ذات الوتد المجموع والتي يمكن أن تكون مستفعلن الأولى (- - - ب) والثانية (- - ب -) .

ومن ثم فإن التفرقة في حالتى مستفع لن وفاع لاتن تبدوا تفرقة مصطنعة ، وهذا

ما يكشف عنه نص لواء من أنصار الوند المجموع هو السيد محمد الدمهورى ، الذى يقول فيه تعليقا على النص الذى يشرحه « ووجه ما قاله المصنف أن مستغلن له حالتان وفاعلاتن كذلك ، لأن الأول تارة يكون مركبا من سبيين خفيفين بينهما وند مجموع كما فى غير بحرئ الخفيف والمجث ، وترة يكون مركبا من سبيين خفيفين بينهما وند مفروق كما فيها . . . والثانى تارة يكون مركبا من ند مجموع بين سبيين خفيفين ، كما فى غير بحر المضارع وتارة يكون مركبا من ند مفروق ثم سبيين خفيفين كما فى هذا البحر . . . وعلى كل حال اللفظ واحد والحكم مختلف لتفارقهما من جهة أن مستغلن الوند المجموع يجوز طيه بخلاف مفروقه ، وفاعلاتن المجموع الوند يجوز خبئه بخلاف مفروقه ، الى غير ذلك من الأحكام الآتية المختصة بالأسباب والمختصة بالأوتاد ، وما قاله المصنف من أنها ثمانية لفظا غير ظاهر ، فإنها عشرة لفظا أيضا إذ يجب صناعة على قارئ التفاعيل أن يقف وقفة لطيفة على آخر الوند المفروق ليعلم السامع من أول الأمر أن هذا الجزء هو ذو الوند المفروق ، بخلاف ذى الوند المجموع فلا يقف أثناء النطق به ليعلم السامع أنه ذو الوند المجموع » (٣١) .

ففى هذا النص يتميز الوند المفروق عن الوند المجموع بخاصتين : الأولى متعلقة بأحكام الزحافات والعلل التى تصيب التفعيلات التى يدخلها كل منها ، وهى أحكام ، كما سنرى ، وضعها العروضيون ، كما انها لا تحدث - حسب اقوالهم الأساسية فى الأوتاد وانما تحدث فى الأسباب ، وبموامل أخرى خاصة بالعلاقة بين المتحركات والسواكن كما سنرى فيما بعد ، أما الخاصية الأخرى التى يتميز بها الوند المفروق ، وهى ما تهما هنا هى الصناعة أو القصد الذى ينبغى أن يمارسه قارئ التفاعيل ، فيقف وقفة لطيفة على آخر الوند المفروق ، وهذه الوقفة اللطيفة ، هى ما جعلها باحث معاصر اساسا للتمايز ، حين قال : « الفرق واضح بين فرق الوند وجمعه ، لان التمايز بينها آت عن طريق السكنة والنبرة ، إذ هى مع فرق الوند اطول منها فى جمعه » (٣٢) .

ونحن نوافق على التمايز بالسكنة حيث تقترب من مصطلح الوقفة اللطيفة ، وهى أمر مقصود يتعلق بالقارئ ، وليس بالتكوين الفعلى للوند ، أما النبرة فلا نوافق عليها لانها أمر يخص التكوين المقطعى للوحدة اللفظية ، وليست مباحة للقارئ دون ضوابط . وعلى هذا الأساس ، فإننا اذا قارنا بين نبر الوتين ، حسب قواعد النبر المتفق عليها كما سيرد فيما بعد - وجدنا ان النبر يقع فى الوند المجموع (ب -) على المقطع الأول ، وكذلك الأمر بالنسبة للوند المفروق (ب -) ومن هنا يستفنى التمايز على اساس النبر (٣٣) ، ويبقى التمايز مقصودا اليه من قبل القارئ (أو العروضى) .

٢ - أن مناقشة مصداقية هذه الوحدة - أو غيرها من الوحدات - لا ينبغي أن يظل في إطار النسق العروضي ، وإنما ينبغي أن تعالج أساسا من خلال الواقع الشعري ، الذي نفترض أن العروض قد راعاه - على الأقل - عند التأسيس .

فإذا كانت وحدة الوند المفروق قد دخلت عند العروضيين في ستة أوزان هي المضارع والمقتضب والخفيف والسريع والمنسرح والمجث ، فإنا نجد لدى الكثيرين من العروضيين انفسهم تشكيكا في وجود اثنين منها بوضوح في الشعر العربي ، فثمة رواية عن الأخفش انه « أنكر أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم أنه لم يسمع منهم شيء منها ، قلت وهو عجوج بنقل الخليل . وقال الزجاج هما قليلان حتى أنه لا يوجد منها قصيدة لعربي ، وإنما يروى من كل واحد منها البيت والبيتان » (٣٤) .

ورغم أن كتاب الأخفش لا يؤكد هذه الرواية ، فإنه لا ينافيها تماما ، فهو يقول مثلا « وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة لأنهما شعران قلا فقل الحذف فيهما ، وإنما يحذفون عما يكثر في كلامهم » ويزيد أيضا بشأن وزن ثالث هو المجث فيقول « ولم يراقبوا في المجث وإن كان قليلا » (٣٥) .

وقال التبريزي « ولم يسمع المضارع من العرب ، ولم يسمع منه شعر معروف وقد قال الخليل : وأجازوه » (٣٦) ، وقال أيضا « ولم يعرف غيره (أي الشاهد) شيء من المقتضب على زعمه (أي الخليل) » (٣٧) .

تبقى بعد ذلك ثلاثة بحور تسلم من التشكيك هي السريع والمنسرح والخفيف فإذا أخذنا هذه البحور ورأينا حجم وجود الوند المفروق فيها لوجدناه قليلا ، فالسريع الذي أصله في الدائرة (مستعلن مستعلن مفعولات) يرد عروضه وضربه دائما فاعلن أو فعلن . والخفيف الذي يتكون من (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) يحسن فيه الخبن لتأني مستفع لن متفععلن ، ورغم أن الوند المجموع لم يتأثر هو نفسه تأثرا مباشرا ، إلا أن تكوين التفعيلة يصبح وتدين مجموعين ما لم نتعمد « الوقفة اللطيفة » . أما في حالة جزء الخفيف فإن الوند المفروق يتأثر حتى ليتحول أحيانا إلى سبب خفيف (كما فعل أبو العتاهية) ، ويذكر إبراهيم أنيس أنه لم ير إلا بيتا واحدا من مجزوء الخفيف سلمت عروضه (٣٨) .

ويبقى المنسرح وفيه نجده شاهدا غير منسوب (٣٩) للعروض التامة ترد فيه مفعولات فعلا ، أما العروض المجزوءة فإن مفعولات فيها تحولت إلى مفعولات القابلة لأكثر من تفسير غير (وقف) الوند المفروق .

ونخلص من هذا أن الوند المفروق موجود بقلّة ، في هذه الأوزان ، فإذا أضفنا إلى هذه القلة احتمالات وضع العروضيين للشواهد ، زادت نسبة الشك في حقيقة وجوده إلى

الدرجة التي تجعله وحدة أساسية من وحدات العروض العربى ، ولتأكيد هذه النتيجة رقميا قمنا برصد الشواهد التي اوردها ابن جنى في كتابه العروض للاوزان الستة ذات الوند المرفوق^(٤٠) فكانت النتيجة كالتالى :

الوزن	عدد الشواهد	الشواهد التي سلم فيها الوند المرفوق من الزحاف	الشواهد التي لم يسلم فيها الوند المرفوق
السريع	١٢	—	١٢
المنسرح	٧	١	٦
الخفيف	١٠	٥	٥
المضارع	٤	٣,٥	٥,٥
المقتضب	٢	—	٢
المجثث	٣	١	٢
الجملة	٣٨	١٠,٥	٢٧,٥

ملاحظات :

١ - الرقم ٥,٥ - يعنى الشطرة .

٢ - اعتبرنا أن سلامة الوند المرفوق تتعلق بمجمل وضعه فى التفعيلة ، بحيث اذا نقصت أو سكن أى جزء منها (بسبب الزحاف ، أو زيد عليها بفعل العلل) اثر هذا على تشكيل التفعيلة ولم يعد للوند المرفوق فيها وجود ظاهر أو مؤثر .

ومن الجدول السابق نستنتج أن عدد الشواهد التى ورد فيها الوند المرفوق سالما واضحا مؤثرا لا يتجاوز عشرة ابيات فإذا راعينا أنها جميعا فيما عدا أربع أبيات من الخفيف غير منسوبة ، أصبح الشك واضحا لاليس فيه . وعليه نتصور أن التفعيلات الأساسية سبع هى التى تتكون من الوحدات الصغرى التى لا لبس فيها السبب الخفيف والسبب الثقيل والوند المجموع ، واما الفاصلتان فانها ينحلان الى أسباب واثاد كما سبق القول .

الهوامش

- (١) تمام حسان (دكتور) : الأصول دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوى عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ١١ .
- (٢) ابن الطيب الشرفى ص ٢٤ نقلا عن تمام حسان المرجع لسابق .
- (٣) تمام حسان : نفس المرجع والصفحة .
- (٤) نفسه ص ٥٦ .
- (٥) ابن خلكان : وفيات الاعيان ١٥/٢ نقلا عن محمد حسن آل ياسين ، مقدمة تحقيق كتاب الصاحب بن عباد « الاقناع فى العروض وتخريج القوافى » المكتبة العلمية بغداد ١٩٦٠ ، ص هـ .
- (٦) ابن خلكان : وفيات الاعيان ، وانباء ابناء الزمان ، تحقيق احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، دت ، مج ٢ ص ٢٤٤ - ٢٤٨ .
- (٧) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ط ٣ ، ١٩٦٥ ص ٤٩ .
- (٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
- (٩) ابن فارس : الصحاحى ص ٩ - ١٠ نقلا عن يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٥٥ .
- (١٠) الأخفش : كتاب القوافى ، مرجع سابق ص ٦٨ .
- (١١) ابو بكر محمد القضاعى : الحتام المقضوض عن خلاصة علم العروض ، عن العلمى ص ٣٧ ، وفى الصفحة نفسها الرواية الأخرى وتبدو أكثر احكاما .
- (١٢) كتاب العروض للأخفش : تحقيق ودراسة سيد البحرأوى ومراجعته محمود عل مكى مجلة فصول ،^٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٦ ص ١٤٣ .
- (١٣) نفس المرجع والصفحة .
- (١٤) نفسه ص ١٣٦ .
- (١٥) نفسه ص ١٤٢ .
- (١٦) نفسه ص ١٤٢ .
- (١٧) نفس المرجع والصفحة .
- (١٨) نفسه ص ١٤٣ .
- (١٩) نقلا عن محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ ، ص ٦٩ .
- (٢٠) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٢ ، ١٤٣ .
- (٢١) هناك نص دقيق وواضح فى هذا السياق للفارابى فى كتابه الموسيقى الكبير ، يقول فيه : « وكل حرف

غير مصوت اتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى « المقطع القصير » والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل انهم يسمون المصوتان القصيرة حركات ، وكل حرف لم يتبع بمصوت اصلا وهو يمكن ان يقرن به فانهم يسمونه الساكن ، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فالتنا نسميه المقطع الطويل « نقلا عن محمد عامر احمد : الدوائر العروضية ، رسالة ماجستير ، دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ص ٢٢٩ .

وثمة اشارة الى معرفة ابن جني بالمقطع بل والتبر والتنغيم في مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني » مجلة الفكر العربي ، بيروت ع ٢٦ ، مارس

١٩٨٢ .

- (٢٢) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٣ .
- (٢٣) راجع رشدي راشد : تاريخ الرياضيات العربية بين الجبر والحساب ترجمة د . حسين زين الدين . مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٨٩ ص ٢٩٣ - ٣٩٨ .
- (٢٤) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ص ٢٣٦ .
- (٢٥) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسني حسن عبد الله مكتبة الخانجي ، القاهرة ، دت ص ١٩ .
- (٢٦) ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٥٥ ج ١ .
- (٢٧) محمد العلمي : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٢٤١ .
- (٢٨) حازم القرطاجي : المنهاج ص ٢٣٤ ، ٢٣٦ .
- (٢٩) كمال ابوديپ (دكتور) : في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جلدري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ١٩٧٤ ص ٤٦٨ .
- (٣٠) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٧٥ ص ١٥٢ .
- (٣١) السيد محمد الدمهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافي في علم العروض والقوافي ، نشر السيد محمد عبد الواحد بك الطوى واخيه بمصر ط ١ ١٣٢٣ هـ ص ٢٢ .
- (٣٢) احمد محمد عبد العزيز كشك : الزحافات والعلل في عروض الشعر العربي دراسة وتقييم ، رسالة دكتوراه بدار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٥٥ .
- (٣٣) ولقد اجرينا تجربة على شواهد الأوزان التي يرد فيها الوند المفروق في حاشية الدمهورى ، فقد وضعنا النبر المعتاد لغويا على هذه الشواهد فانضح لنا أن ثلاثة عشر شاهدا من الشواهد الثمان عشرة قد سلم فيها الوند المفروق من الزحاف وأن عشرة من هذه الثلاثة عشر قد وقع فيها النبر على المقطع الطويل من الوند (- ب) واثنا فقط وقع فيها النبر على المقطع القصير (- ب) مما يعنى أن التكوين اللغوى للشواهد نفسها يؤكد النتيجة المذكورة في المتن ، وهى أن النبر يقع غالبا على المقطع الأول وليس الأخير من الوند المفروق، ومن ثم فان تميزه عن الوند المجموع بوقفة لطيفة أو نبر على آخره ليس الا اصطناعا من قبل العروضى أو القارىء راجع شواهد الدمهورى التي اجرينا عليها التجربة في الصفحات ٥٥ - ٦٤ .
- (٣٤) نقلا عن الدمهورى : مرجع سابق ص ٦١ .
- (٣٥) كتاب العروض للأخفش : مرجع سابق ص ١٥٥ .
- (٣٦) التبريزي : مرجع سابق ص ١١٧ .
- (٣٧) نفسه ص ١٢١ .
- (٣٨) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ص ١٢٣ .

- (٣٩) راجع : ابن جنى (ابو الفتح عثمان) : كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلى فرهود (دكتور)
بيروت ١٩٧٢ ، ص ٨٢ .
- (٤٠) راجع هذه الشواهد فى المرجع السابق فى الصفحات ٧٦ - ٩٧ .

الفصل الثانی :

الاوزان

تتكون الاوزان الستة عشر من تكرار منتظم لتفعيلة أو أكثر من التفعيلات التي سبق أن رصدناها ، طبقا لاحتمالات التكرار والاجتماع المختلفة للتفعيلات ، وذلك تبعا لواحدة من الطرق الخمسة التالية :

الأولى : هي أن تتكرر التفعيلة بذاتها ثمان مرات أو ست ، ويتبع لنا منها ثمانية اوزان هي :

وهما معا يكونان دائرة المتفق .	١ -	فاعِلن	٨ ×	—	المتقارب
	٢ -	فاعِلن	٨ ×	—	المتداورك
وهي ثلاثة اوزان تكون دائرة المجتنب .	٣ -	مستفعِلن	٦ ×	—	الرجز
	٤ -	فاعِلاتن	٦ ×	—	الرمل
	٥ -	مفاعِلن	٦ ×	—	الهزج
وهما يتبعان إلى دائرة المؤ تلف	٦ -	متفاعِلن	٦ ×	—	الكامل
	٧ -	مفاعِلتن	×	—	الوافر

الثانية :

هى أن تتكرر التفعيلة مع تفعيلة اخرى اربع مرات لكل فى البيت ، ويتنج لنا منها

ثلاثة أوزان هى :

- | | | | | |
|---------------|-----|---------------|---|------------------------|
| ٨ - الطويل : | ٤ × | فعلون مفاعيلن | — | وهى تكون دائرة المختلف |
| ٩ - البسيط : | ٤ × | مستفعلن فاعلن | | |
| ١٠ - المديد : | ٤ × | فاعلاتن فاعلن | | |

الثالثة

هى أن تتكرر تفعيلة مع أخرى بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الاولى ، وذلك فى كل شطر ، وهذه الطريقة ترد ثلاثة أوزان :

- ١١ - الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ٢ ×
- ١٢ - المضارع : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن ٢ ×
- ١٣ - المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن ٢ ×

الرابعة :

ان تتكرر تفعيلة مرة تعقبها اخرى مرتين فى كل شطر ونها يتنج وزنان :

- ١٤ - المقتضب : مفعولات مستفعلن مستفعلن ٢ ×
- ١٥ - المجتث : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن ٢ ×

الخامسة :

ان تتكرر تفعيلة مرتين تعقبها اخرى مرة واحدة فى كل شطر ومنها يرد واحد هو :

- ١٦ - السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات ٢ ×

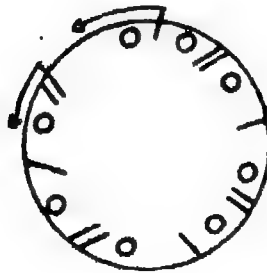
وهذه الأوزن الستة الاخيرة تنتمى إلى دائرة المشتبه .

ولقد حرصنا على الإشارة أمام كل مجموعة من الأوزان إلى الدائرة التى تنتمى لها لنؤكد

الفكرة التى سبق ان رصدناها ، وهى الاعتماد على مبدأ التبادل والتوافق ، فهو مبدأ أكثر

ما يكون وضوحا فى مسألة فك الأوزان أو البحور مكن الدوائر ، وهذا مثال يوضح ذلك

دائرة المتفق



وهى دائرة تتكون من علاقة ثنائية بسيطة بين السبب الخفيف والوتد المجموع ،
وبالتالى فإن اجتماعهما مرة واحدة لا ينتج سوى احتمالين : فاعلن وتكرارها أربع مرات
على محيط الدائرة ينتج المتدارك ، وفعولن التى ينتج تكرارها على نفس المحيط وزن
المتقارب . وهكذا إذا بدأنا من السبب الخفيف وسرنا فى اتجاه الساعة نتج لنا : فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن ، وإذا بدأنا من الوتد المجموع وسرنا فى نفس الاتجاه نتج لنا فعولن
فعولن فعولن فعولن .

وهذا مثال آخر يوضح كيف أن التحليل قد حكم مبدأ التوافق والتباديل ثم عرضه على
الشعر العربى فما وجدته متحققا (ولو بتعسف كما رأينا وسرى) اسماءه وإبقاه وما لم يجده
اعتبره مهملا :

دائرة المؤتلف



فالدائرة تتكون من اجتماع الوتد المجموع مع السبب الثقيل ثم السبب الخفيف فاذا
بدأنا بالوتد المجموع نتج لنا وزن الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ، أما إذا بدأنا بالسبب
الثقيل فقد نتج لنا وزن الكامل متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن ، إما إذا بدأنا بالسبب الخفيف
ينتج لدينا تفعيلة فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك ، وهى كما نرى تفعيلة لا تدخل ضمن
تفعيلات الخليل ، ولذلك اعتبرها وزنا مهملا سماه المتوفر .

وهذا المثال يسمح لنا بعد أن أكتمل أمامنا الهيكل العام للعروض العربى أن نتأمل مرة
أخرى فى كيفية صنع العروض ، إذ تبدو لنا فكرة الدوائر مهيمنة هيمنة أساسية فى هذا
التكوين ، ولكننا نتصور ان هذه الهيمنة لم تأت قبل أن تنكشف الوحدات الصغرى التى
تكونت منها الدوائر .

ولقد سبق أن رأينا ان المتحرك والساكن قد نتجا عن التكوين الطبيعى للغة العربية ،
وان الوحدات الصغرى (الأسباب والاولاد والفواصل) قد نتجت عن تدخل التكوين

اللغوى الطبيعي والتقاليد العروضية عند العرب القدماء والموسيقى والرياضة ، أما في الأوزان والدوائر ، فيبدو لنا أن الحكم الأساس كان لنظرية التبادل والتوافق الرياضية . والدليل الواضح على ذلك ، هو أن الدائرة هي الأصل الذى يقاس عليه دائما ، فما يتوافق معه وأن كان بالتأويل والتعديل (عبر الزحافات والعلل) أوحى بالتعسف أجيز ، وما لم يقبل التوافق رفض ، كذلك فإن الدائرة — دائما — أكبر من الشعر ، ومن ثم فقد يكون فيها أوزان لم تقل فيها العرب ، ومن ثم فهي أوزان مهمة .

لعل مثال الدائرتين اللتين قدمناهما يكشف عن هذا المنهج ، ففي الدائرة الثانية ، وجد الخليل وزنين مستعملين ووزنا مهملا ، ومن الوزنين المستعملين وزن سماه الوافر ، وهو دائريا يتكون من تكرار مفاعلتين ثلاث مرات في الشطرة ، ولكن ما جاء في الشعر العربى كان مختلفا ، إذ ثمة وزن يتكون من (مفاعلتين مفاعلتين فعولن) ولذلك كان على الخليل أن يعتبر أن وزنه الدائرى هو الأصل ، وأن ما جاء بالشعر العربى فرع عليه وسمى المخالفة (التى أقر بها الشعر) زحافا أو علة كما سنرى فيما بعد .

ومثال الدائرة الأولى (المتفق) أكثر خطورة ، لأنه يكشف أنه حتى إذا وجد شعر (ولو قليل) متوافق مع الأصل الدائرى كما هو الحال مع الوزن الثانى فى الدائرة (المتدارك) . فانه يمكن أن يرفض ويعتبر الوزن مهملا إذا لم يستسغه الخليل ^(١) . ، وهى قضية سنتوقف عندها طويلا بعد أن نتعرف على الأوزان المختلفة وما أجازها فيها العروضيون من زحافات وعلل وعلى المبادئ التى حكمتهم فى هذا الجواز .

وفى هذا الفصل سنعرض للأوزان الستة عشر التى أقرها أغلب العروضيين ، ولا يعنى هنا إقرارنا لها جميعا ، وإلا لما ناقشنا من قبل مشكلة الوند المفروق ، والتفعيلات والأوزان المكونة منه ، ولكن حيث أننا خالصنا من هذه المناقشة إلى وجود التفعيلات السبعة ، وأن ما بقى من العشرة يمكن أن يرد إليها ، فإننا لا نستطيع تجاهل الأوزان التى كونت دائرة المشتبه وأن كان لنا رأى فى تكوين كل منها انطلاقا من الواقع الشعرى كما سبق أن أوضحنا .

ولسوف نتجهج منها موزنا فى عرض كل وزن من الأوزان يتضمن :

— تكوينه الاصلى فى الدائرة الخليلية .

— الزحافات والعلل الجائرة فيه .

— أهم الصفات التى أعطاهها له العروضيون والنقاد : القدماء والمحدثون ، بهدف التعرف على ما يمكن أن نسميه الذائقة العربية كما تبدت فى انطباعات النقاد عن الأوزان ، مع ملاحظة أننا من حيث المبدأ لا نقر أى خصائص تعطى للوزن لأن الوزن ليس الا مجرد هيكل نظرى لا يتحقق بذاته فى الواقع الشعرى ، كما أنه يتغير بفعل الزحاف والعلل . ومع ذلك فهناك بعض الخصائص الموضوعية القائمة فى تكوين الوزن المقطعى يمكن أن تساعد فى

ادراك الخصائص الايقاعية للقصائد الموزونة بهذا الوزن ، ضمن خصائص أخرى
سندرسها في القسم الثاني من هذا الكتاب .

١ - وزن المتقارب

يتكون من	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
يجوز فيه زحاف							
القبض بحسن	فعول						
وعلة الحرم في							
الابتداء	عولن						
والثرم	فعل						
والقصر							
والحذف							
الحذف مع القطع							
ويجوز فيه الجزء							
وفي هذه الحالة							
يحذف ويقطع							
كما ورد فيه							
الشطر والنهك							

قال ابن رشيق : وسماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها لشبه بعضها ببعض^(٢) ، وقال التبريزي « المتقارب اوتاده بعضها من بعض لأنه يصل كل وتدين سبب واحد^(٣) » وقال عنه حازم « ان الكلام في المتقارب حسن الاطراد ، الا أنه من الأعارض الساذجة ، المتكررة للأجزاء^(٤) »

وقال عنه عبد الله الطيب المجذوب^(٥) : نغماته من أيسر النغمات وأقل ما يقال فيه أنه بحر بسيط النغم مضطرب التفاعيل منساب ، طبل الموسيقى ، أما القصير منه فهو قريب من الخبيب في الخسة والدناءة ، وأما المجزؤ ففيه نغمة شهوانية . وهو حسب ابراهيم انيس في المرتبة الثالثة من الشيوخ^(٦) ، وفي الجدول^(٧) نلاحظ أنه شغل نسبة عالية في العصر الجاهل (٧٩ ٪) ثم تراجع عنها طوال العهود الاسلامية (تراوح بين ١٩ ٪ ، ٤ ٪) ثم عاد إلى الارتفاع في النسبة منذ الرومانسية العربية (شغل ٦٦ ٪) وما بعدها حيث نجده من أكثر البحور دورانا في الشعر الحر .

والوزن من حيث نسبة سرعته الافتراضية^(٨) يحتل الترتيب الثالث بين الأوزان ،

وما يصيبه من زحافات وعلل^(٩) ، يزيد من سرعته ولا يقلل منها لأنه ينقص ، وأن كان بعضها يسكن فهذا يبطئ الايقاع مما يجعل لكل قصيدة أو لكل بيت منه ايقاعا متميزا ومن أمثلته الحديثة قصيدة على عمود طه :

أخسى جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا

٢ - المتدارك

يتكون من	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن
يشيع فيه زحاف الخبن فعلن						
كما يجوز في حشوه						
أيضا علة القطع						
أو التشيعث فعلن	فعلن					
وفي العروض والضرب						
وعلة التذيل	فاعلان					
وعلة الترفيل	فاعلاتن					
ويجوز جزؤه وشعره						
ونكهه .						
ويسمى أيضا الخبن .						

واعتبره المجنوب رتيا جدا ، ولا يصلح الا للحركة الراقصة المجنونة^(١٠) ، بينما يرا ابراهيم انيس^(١١) منسجم الموسيقى حسن الوقع في الاذان ولذا شاع في الزجل . وهو من حيث نسبة سرعته في المرتبة الثالثة وقد تزداد هذه السرعة في حالة الخبن وتقل في حالة التشيعث ، ولكنه يبقى وزنا سريعا على كل حال . والواضح أنه كان وزنا نادرا في الشعر العربي القديم اذ لا ترد له نسبة في الجداول ، وبدا الاهتمام به في العصر الحديث وازداد جدا في الشعر الحر . ومن قصائده المشهورة قصيدة الخصرى القيروانى :

باليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وقصيدة شوقي :

مضناك جفاه مرقده . وبكاه ورحم عوده

وقصيدة أمل دنقل « مقابلة خاصة مع ابن نوح » .

٣ - الرجز

ويتكون من مستفععلن مستفععلن مستفععلن مستفععلن مستفععلن مستفععلن
يجوز فيه زحاف
الخبث بحسن متفععلن
والطى بصلاح مستفععلن
والخبث بقبح متفععلن
وعلة القطع مستفععلن
ويأتى تاما ومشطورا ومنهوكا . مستفععلن

وقد قال ابن رشيق : أن الخليل سماه رجزا « لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام »^(١٢) ، وقيل أنه مشتق من حركة الإبل أى وقع أقدامها على الرمال وقيل أنه أقدم أوزان العرب لارتباطه بهذه الحركة ، وبالحذاء المتوافق مع إيقاعها ، ومع ذلك فلا نجد مرويات كثيرة منه في العصر الجاهلى ، أما في العصر الأموى فقد زادت العناية به لدى « الرجاز » وفي الشعر التعليمي ، أما في العصر الحديث فقد تناقصت نسبته أولا ولكنه زاد زيادة ملحوظة مع الشعر الحر .

وقد يكون في إيقاع الرجز المتوازن بين الحركات والسكنات وحرية الزخافات فيه ما يجعله قريبا من إيقاع اللغة العادية ، وهذا ما جعله وزنا شعبيا وحبب فيه الشعراء المحدثون ، هذا بالإضافة إلى إمكانيات التجاوب بينه وبين الكامل من ناحية والمنسرح من ناحية أخرى .

ومن قصائده المشهورة المعاصرة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب :

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

٥ - الهزج

أصله في الدائرة مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
ولكنه لا يأتي إلا مجزؤا
ومن زحافات الكف حسن مفاعيلُ
والقبض قبيح مفاعِلن
ومن العلل الخرم فاعيلن
والحذف فعولن

قيل سمي هزجا « لتردد الصوت فيه »^(١٥)
والكثيرون من العروضيين يجدون بينه وبين مجزؤ الوافر شبا لكثرة مجيء مفاعِلتن
معصوبة فتصبح مفاعِلتن .
ويصفه المجذوب بحلاوة النغم واسترساله ، وأنه صالح للقصص الخفيف^(١٦) ،
ويقول ابراهيم انيس^(١٧) أنه كان قليلا لدى الجاهليين ، وزاد مع العباسيين في عصور
الغناء ، ثم زاد في المسرحيات الحديثة .
وهو من حيث تكوينه المقطعي أميل إلى البطء ، ولكن وجوب جزئه ونوع تفعيلاته التي
تزيد فيها نسبة متحركاته إلى سواكنه تقوده إلى السرعة .

ومن نماذجه القديمة قول طرفه :

عفا من آل ليلى السهر ب فالأملح فالغمـ
ومن الحديث قصيدة على محمود طه :

دنا الليل فهيا لا ن ياربنة احلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

٦ - الوافر

أصله الدائرى مفاعِلتن مفاعِلتن مفاعِلتن مفاعِلتن مفاعِلتن مفاعِلتن
ومن زحافات العصب (حسن) مفاعِلتن
والعقل صالح مفاعِلن
والنقص قبيح مفاعِلتُ
ومن علله القطف (واجب) فعولن فعولن
والخرم فاعِلتن
ويجوز جزؤه

ويقول ابن رشيق سماء الخليل واقرا « لوفور اجزائه وتدا بوتد »^(١٨) أولوفرة حركاته^(١٩) ، ويصفه المجذوب بأنه سريع متلاحق ولكنه يوقفه الانقطاع المفاجئ في عروضه وضربه^(٢٠) ، وهذا صحيح حيث أنه يحتل المرتبة الثانية في السرعة بعد الكامل . وهو من أهم أوزان العرب القدماء اذ احتل المرتبة الثالثة بعد الطويل والبسيط ، ولكنه أخذ في التراجع منذ القرن الثاني ثم عاد إلى أهميته مع شعراء الرومانسية ، ولا تبدوله نفس الأهمية في الشعر الحر .

ومن أمثله القديمة معلقة عمرو بن كلثوم ومطلعها :

الاهي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

وقصيدة المتنبي الحمى التي منها :

يقول لك الطيب أكلت شيئا وداؤك في شرابك والطعام

وقصيدة شوقي الشهيرة :

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

٧ - الكامل

متفاعِلن	يتكون من	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن
زحافات : الاضممار حسن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن
الطى	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن
الوقص صالح	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
الخلزل قبيح	فتعلن	فتعلن	فتعلن	فتعلن	فتعلن	فتعلن	فتعلن
وعلله : القطع	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
الحذ	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
الحرم	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
الترفيل	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن
التذيل	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن

٨ - الطويل

يتكون من	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
زحافاتہ :						
القبض حسن	فعول	مفاعيل	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
والكف قبيح						
وعله : الحرم	عولن					
والحذف						
وبأق مجزؤا						

في الكافي أنه سمي طويلا لأنه أطول الشعر عدد حروفه ثمانية وأربعون وأنه يبدأ بالأوتاد وهي أطول من الأسباب^(٢٣) وفي العمدة أن الخليل سماه طويلا « لأنه طال بتمام أجزائه »^(٢٤).

ويرى حازم أنه - مع البسيط - أعلى البحور درجة في الافتتان . أما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا والطف نغما ، فهو البحر المعتدل حقا ، ونغمه من اللطف بحيث يخلص اليك وأنت لا تكاد تشعر به^(٢٥) .
ولذلك فهو أشيع البحور عند العرب .

وهو عند النوهي « يقع على الاذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة^(٢٦) » ، ومن هنا كان في مرتبة وسطى من حيث السرعة بعد اعتبار زحافات وعله .

وقد ظل الطويل محافظا على مرتبته الأولى في الشيوع حتى القرن الثالث الهجري وبعد ذلك تراجع إلى أن قل منه الشعر الآن ، نظرا لازدواج تفعيلاته ، وهذا يصعبه في الشعر الحر .

ومن قصائده المشهورة المعلقات : ليبد وطرفه وامرؤ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل يسقط اللوى بين الدخول فحومل

٩ - البسيط

يتكون من مستفعّل فاعلن مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعلن			
زحافات الخبث			
حسن	مفتعلن	فعلن	فعلن
الطى صالح	مستعلن		فعلن
الخبث قبيح	متعلن		فعلن
والعلل : القطع		فاعلن	فاعلن
ويجوز فيه الجزء			
وهنا يصاب بالتذيل			مستفعّلان
والقطع	مستفعّل	مستفعّل	مستفعّل
فاذا خبث صار	فعلون	فعلون	فعلون
ويسمى في هذه الحالة مخلص البسيط .			

في الكافي أنه سمى بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه أولان الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية « (٢٧) .

وفي العمدة أن الخليل سماه بسيطا « لأنه أنبسط عن مدى الطويل » (٢٨) ، وهو عادة ما يقرن بالطويل في الجلال والفخامة والشيوع أيضا ، ولكن جمعه بين مستفعّلن وفاعلن يجعل المجذوب يقول عنه « ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنيف أو اللين » (٢٩) .

وهو - من حيث تكوينه المقطعي - يقع في المرتبة الرابعة في السرعة مثل الطويل والمديد ولكن أغلب زحافات وعلله تميل به إلى البطء . وكذلك مسار مسيرة الطويل من حيث الشيوع حتى الاحيائيين ولكنه بدأ يتفوق عليه مع الرومانسيين .

ومن أمثلته القديمة قول امرئ القيس :

قد أشهد الغارة الشعواء تحملني جرداء معروقة اللحين سرحوب

١٠ - المديد

الاصل في الدائرة	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
ولم يرد الا مجزؤا	
أو مشطورا	
زحافاتة الحنين	فاعلاتن فاعلن
الكف	فاعلات
الشكل	فاعلات
وعلله : القصر	فاعلان
الحذف	فاعلن ومع الحنين (فاعلن) فاعلن (ومع القطع فاعل)
الصلم	
القطع	

وفيه تأتى المعاقبة بين فاعلاتن وفاعلن (فلا تحذف نون الأولى والـف الثانية معا) ،
وقيل سماه الخليل مديدا « لتمدد سباعيه حول خماسيه » العمدة (٣٠) أو لامتداد اسبابه في
أجزائه السباعية (٣١)

ووصفه حازم القرطاجنى بأن فيه لنا وضعفا (٣٢) في حين وصفه صاحب المرشد (٣٣) بأن
فيه صلابة ووحشية وعنفا . . ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد أقتبست في الأصل من قرع
الطبول التي كانت تدق في الحرب ، أما ابراهيم انيس فقد شعر فيه « بانسجام موسيقاه »
لكنه يعتبره « الرمل في صورة أخرى » (٣٤)

ومن الواضح أنه وزن قديم قليل الاستعمال ثم هجر بعد ذلك وما جاء منه قول
المهلhel بن أبى ربيعة :

يالبكر انشروا لى كليباً	يالبكر اين اين الفرار
تلك شيبان تقول لبكر	صرح الشر وبان السرار
وبنو عجل تقول لقيس	وليتم السلات سيروا فساروا

١١ - الخفيف

تكوينه	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن
زحافات : الخن حسن	فاعلاتن	مفاعيلن				
الكف صالح	فاعلات	مستفعل	فاعلات			
الشكل قبيح		مفتعل				
وعله : التشعيث		معقولن	فالآتن			

والخذف	فاعلن ؛
القطع	(مع الخن) فعلن
القصر	(مع الخن) (فعولن)
التسبيغ	فاعلاتان

وفيه المعاقبة بين نون فاعلاتن وس مستفعلن ، وأجاز فيه بن رشيق الطي (اذن في مستفعلن) ويجوز فيه الجزء .

وقيل سماه الخليل خفيفا « لأنه أخف السباعيات » (٣٥) وقيل لأن الوند المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركة الأسباب فخف ، وقيل لطفته في التذوق والتقطيع (٣٦)

وقد وصفه المجذوب بأنه يمنح صوب الفخامة اذا قورن بالسرير والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط . . واضح النغم والتفعيلات . . وهو مزيج من الرمل والمتقارب ، . وله صلة قوية بالحيرة حيث الغناء والثرقيق ، وقد صار البحر الأول عند اسلامي الحجاز (٣٧) . وابراهيم انيس يعتبر كل صوره « حسن الوقع في الاذان وكلها تستريح اليه الاسماع » (٣٨) .

أما من حيث تكوينه المقطعي فهو أميل إلى البطء ، ولكن زحافات وعله في الغالب تقلل من وجود السواكن فتسرع به ، ويساهم في سرعته أن التدوير يرد في قصائده كثيرا .
أما من حيث شيوعه ، فانه قد بدأ متوسطا ثم أخذ في الزيادة حتى وصل إلى المرتبة الثانية عند شعراء الرومانسية ، ولا أظنه يحتفظ بها في الشعر الحر لتركبه من أكثر من تفعيلة .

ومن نماذجه القديمة قول الاعشى :

حل أهلى ما بين درى فبادو لى وحلت علوية بالسخال

وقول الحارث بن حلزة في معلقته التي مطلعها :

آذِنْتَنَا بِبَيْتِهَا أَسْمَاءُ رَبِّ فَاوْزِعْ مِنْهُ الشَّوَاءَ

وقول جميل بئنة :

بيننا هي بالاراك معا اذا ان راكب على جملہ

١٢ - المضارِع

مفاعيلن	الاصل الدائري
فَاعِلَاتِن	ولكنه لم يرد إلا مجزؤا
مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن	رحافاته القبض
مفاعيلن	الكف
فَاعِلَاتِ	الحين (ابن رشيق)
فَعْلَاتِن	العلي الخلف
فَاعِلَن	الشمر
فَاعِلَتِن	

وقد قيل سماه الخليل مضارعا لأنه ضارع المقتضب ، العبد (٣٩) أو الهزج (٤٠) وفيه
 « لم ينجى عن العرب فيه بيت صحيح » وهذا رأى راه حازم (٤١) وقد سبق أن رأينا رأى
 الأخفش فيه ، وكلما نرى في زحافات فان البعض لا يعترف بخصوصية التولد المفروق إذ
 يدخل فيه الخليل ، كما أن بعض الزحافات والعلل الأخرى تؤثر على هذا التولد ، ولم يجد له
 المؤرخون نسبة بين الأروان العربية الأخرى .

وبينه الوحيد الصحيح غير منسوب :

دعایِ الی سعاد دراجی ہو سعاد

١٣ - المنسرح

مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مفعولان	مفعولات	مستفعلن
معولان					
مفتعلن	مفعلات				
متعلن	فعلات				

تكوينه
زحافات : الخين حسن
الطى صالح
الخبل قبيح
العلل : الوقف (فى)
حالة النهك)
الكشف (فى حالة
النهك)
ويجوز فيه النهك

وقيل سماه الخليل منسرحا « لانسراحه وسهولته » (٤٢) .

وقال عنه حازم « أما المنسرح ففي اطراد الكلام على بعضه اضطراب وتقلقل ، وأن كان الكلام فيه جزلا »^(٤٣) ، ويصوره المجذوب بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخنث »^(٤٤) وقال ابراهيم انيس عنه « ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ويخيل لنا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب ، وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سيقترض من الشعر في مستقبل الأيام ، أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا وأن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع »^(٤٥) ، وبشير الجدول إلى أن نسبته لم تزدد فعلا الا في القرنين الثامن والثالث .

وهو من حيث التكوين المقطعي يقع في المرتبة الوسطى من حيث السرعة أو أقرب إلى البطء ، ولكن زحافاتة تجعل به إلى السرعة .

وكما نلاحظ فإن علمه تقضى على الوند المبروق فيه .
ومن أبياته قول هند بن عتبة :

ضيرا بنى عبد الدار ضربا بكل بيار

١٤ - المقتضب

أصله الدائري
ولكنه لم يأت الا مجزؤا
زحافات الطي

وقيل سماه الخليل مقتضبا « لأنه اقتضب من السريع »^(٤٦) أو من المنسرح^(٤٧) ، وقال عنه حازم هو والمجتث « الخلاوة فيها قليلة »^(٤٨) .

ولم يرد له ذكر في نسب الأوزان .
ومن أبياته القديمة بدون نسبة :

هل على ويحكيا إن لموت من حرج

ولشوقي قصيدة منه مطلعها :

مال	واحتجب	وادعى	الغضب
ليت	هاجرى	يشرح	السبب

وربما لهذا اعتبره المجذوب بحرا داعرا^(٤٩) .

١٥ - المجتث

أصله الدائرى مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ولكنه لم يأت إلا مجزؤا
زحافات : الخن حسن مفاعلين فاعلاتن
الكف صالِح مستفعلن فاعلات
الشكل قبيح مفاعل
وبدخله التعاقب بين السبيين .

وقد سماه الخليل مجتثا « لأنه أجتث أى قطع من طويل دائرته »^(٥٠) أى الخفيف^(٥١) ، وقال عنه المجذوب « أنه من الأبحر القصار القليلة التى يحسن فيها تطويل الكلام للاطراب والامتناع »^(٥٢) .

وأما ابراهيم اتيس^(٥٣) فيقول « ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويغنى بها » ولكن المحدثين أكثروا منه حيث نرى أن نسبته عند شعراء أبوللو ٤ ٪ .
وهو من حيث تكوينه المقطعى بطيء لولا جزؤه وزحافات السرعة .

ومن أبياته النادرة القديمة :

البطن منها لميص والموجه فمثل الهلال

١٦ - السريع

تكوينه في الاصل	مستعلن مستعلن مفعولات مستعلن مستعلن مفعولات
زحافته : الخجن حسن	متعلن
الطى صالح	مفتعلن
الخبل قبيح	فعلتن
وعلله : الكسف	فعلن (مع الكشف)
الوقف	فاعلتن (مع الطى)
	مفعولان
	فاعلان
	(مع الطى)
	فعلن
الصلم	
ويأتى مشطورا وتاما	

قيل سمى سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع لكثرة الحركات في الاسباب والوتد المفروق^(٥٤) وقيل سماه الخليل سريعا لأنه يسرع على اللسان^(٥٥) .
وأعتبره المجذوب من الأوزان الدنيا القريبة من الاسجاع والنثر^(٥٦) وقال عنه ابراهيم انيس^(٥٧) « أننا حين نشد من هذا الشعر نشعر باضطراب في الموسيقى لانستريح اليه الاذان الا بعد مرات طويلة » وهو من أقدم البحور ولكن ما روى منه قديما قليل ، وكذلك الأمر حديثا .

والجدول يوضح أن هذا غير دقيق حيث كانت نسبته في القرن الثاني عالية (٨٥ ٪) وما زال له وجود محسوس في العصرين الاحيالي والرومانسي .

وهو من حيث ايقاعه واضح بفضل اضطراد مستعلن ، كما أنه متنوع بفضل فاعلتن التي تتنوع كثيرا بفعل الزحافات والعلل (التي تبعتها تماما عن الوتد المفروق) وهذه التفعيلة الأخيرة هي ضابط الايقاع الذي يبدو سريعا في الحشو بسبب الزحافات .

ومن أبياته القديمة للمرقش الأكبر :

النشر مسك والوجوه دنا نير واطراف الأكف عنم

ومنه قول غير منسوب :

ازمان سلمی لایری مثلها ال راؤن فی شام ولافی عراق

وقول الآخر :

هاج الهوی رسم بذات الغضا مخلوق مستعجم محول

الهوامش

- ١) يذهب أحمد عبد الدايم إلى أن الخليل كان واعيا مدركا للمتناوركة وإنما عرض عنه ، يؤيدنا في ذلك ما ذهب إليه ابن القطاع في « كتاب البارخ في علم العروض » فقد ذكر بعد حديثه عن المخترع عبارة فاصلة واضحة قال « ولم يميزه الخليل ودلعة مرة واحدة » . . والأوقع عندي ، أن الخليل استهجن النظم على هذا البناء على الرغم من نظمه هو نفسه عليه ، إلا أن النظم عليه لا يحتاج إلى موهبة أو حرفة وليس فيه فن الصناعة ، بل هو بحر سولي .
- راجع مقدمته لتحقيق كتاب العروض للأخفش ، المكتبة الفيصلية مكة ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥ ص ١٠٠ .
- ٢) ابن رشيقي : العمدة ، طبعة المطبعة التجارية بمصر ١٩٥٥ ج ٢ ص ٣٠٤
- ٣) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسان حسن عبد الله دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ص ١٢٩
- ٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، مرجع سابق ص ١٩٨
- ٥) عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٠ ج ٢ ص ٣١٣ .
- ٦) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥ ص ٨٩ .
- ٧) المقصود بالجدول هو الذي أعدناه بملحق كتابنا « موسيقى الشعر عند شعراء أبو للز » دار المعارف ط ١٩٩١ ص ٢١٩ وهذه صورة منه :



جدول تطور اوزان الشعر العربي

الوزن	في العصر الجليل ^(١)	في القرن الأول الهجري ^(٢)	في القرن الثاني ^(٣)	في النصف الأول للقرن الثاني ^(٤)	في الاحياء ^(٥)	في جامعة أبولو
الطويل	%٤٣,١٣	%٤٦,٢	%٢٥,٨	%١٩	%٢٠,٣٣	%٨٦,٢
البسيط	%١٥,٤٣	%١٠,٨	%١٥,٦	%١٦,٦	%١٣	%١٣,٥
الوافر	%١٤,٨	%١٥	%٧,٧	%٩,٨	%٧,٣	%٥,٢
الكامل	%١٠	%١٥,٦	%١٥,٨	%٢٠,٩	%٢٦,٣٣	%٢١,٧
المتخارب	%٧,٩	%٢,٦	%١,٩	%٤	%٣,٧	%٦,٦
الخفيف	%٥,٣	%٤,٥	%٨,١	%٩,٦	%١٠,٧	%١٦,١
السريع	%٢,٨	—	%٨,٥	%٥,٨	%٣,٧	%٣,٤
الرملي	%٨,٢	%٩	%٧,٨	%١,٦	%٥,٣	%١٥,٤
المديد	%٤,٣	%٨	%١,٤	%٣,٤	—	—
النسج	%٥	%١,٨	%٥,٣	%٤	%٦,٧	%٥
الرجز	%١,٩	%٣,٤٤	%٣,٤٥	%١,٦	%٢	%٢,٥
المزج	—	—	—	%١,٦	%٣,٣	%٥,٤
المجنث	—	—	—	%٩,٢	%١	%٤,٣
المقتضب	—	—	—	—	%٣,٣	—
المشذو	—	—	—	—	%٥ تقريباً	%١,٩

المصادر:

Jamal Eddine Bencheikh : Poétique Arabe . Editions anthropos Paris 1975 P . 205 .

- (١) نتائج احصاءات براوليش نقلا عن جمال الدين بن الشيخ .
- (٢) نتائج احصاءات جان كلود فاديه نقلا عن جمال الدين بن الشيخ صفحات ٢٠٨ وما بعدها وقد روجعت هذه الاحصاءات على احصاء ابراهيم أنيس (موسيقى الشعر ١٩٢ ، ١٩٨) وعبد الوهاب حمودة (التجديد في الأدب المصري الحديث) ، دار الفكر العربي الحديث القاهرة دت ص ٣٨ - ٤١ ونور الدين صمود تبسيط العروض ص ١١٠ ، ومستشرقين آخرين . راجع عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ص ٩٥ وما بعدها ، والأخير يختلف في نسبة الرجز في العصر الجاهلي فقط .

(٨) نسبة السرعة الافتراضية هو مصطلح اعتمدناه في كتابنا السابق لمحاولة تحديد سرعات الأوزان المختلفة في صورتها المجردة على أساس الخطوات التالية :

١ - اعطاء كل مقطع قيمة رقمية تدل على كميته فتعطى المقطع الطويل (١) المتوسط (٢) والقصير (٤)

٢ - نجمع هذه الأرقام ونقسمها على عدد المقاطع فنتج لنا نسبة السرعة الافتراضية للتفعيل ، فمثلا :
فاعلاتن =

$$1 + 1 + 2 + 1 = 5 = 1 \frac{1}{2}$$

٣ - وهذه النسبة تعتبر هي نسبة سرعة وزن الرمل الافتراضية اذا كان يتكون من تكرار نفس التفعيل ستة مرات في البيت ، ولكن حيث أنه يصاب بحذف واجب في العروض والضرب ، فإن نسبة سرعته الافتراضية تحسب على النحو التالي :

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
١١٢١	١١٢١	١١٢١	١٢١	١١٢١	١٢١

القيمة الرقمية للكلم ٢٨ وعدد المقاطع ٢٢

$$\text{أي أن النسبة } \frac{28}{22} = 1 \frac{3}{11}$$

وهذه الصورة من الجدول الذي يتضمن نسب السرعة الافتراضية لمعظم الأوزان وترتيبها من حيث السرعة :

السوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه	السوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه
الكامل	١,٦	الأول	السريع	١,٢٧	الخامس
الوفر	١,٥٤	الثاني	المنسرح	١,٢٥	السادس
التشارك	١,٣٣	الثالث	المزج	١,٢٥	السادس
المتقارب	١,٣٣	الثالث	الرجز	١,٢٥	السادس
الطويل	١,٢٩	الرابع	الخفيف	١,٢٥	السادس
المديد	١,٢٩	الزايغ	المجث	١,٢٥	السادس
البسيط	١,٢٩	الرابع	الرمل	١,١٨	السابع

٩) أهم الزحافات والعلل الشائعة في كتب العروض هي :

أ) - الزحافات

١ - المفردة

- الحين : حذف الثاني الساكن

- الاضمار : اسكان الثاني المتحرك .

- الوقص : حذف الثاني المتحرك .

- الطي : حذف الرابع الساكن .

- القبض : حذف الخامس المتحرك .

- العصب : اسكان الخامس المتحرك .

- العقل : حذف الخامس المتحرك .

- الكف : حذف السابع الساكن .

٢ - المزدوجة

- الخبل : اجتماع الطي مع الخين .
- الخزل : اجتماع الطي مع الاضمار .
- الشكل : اجتماع الكف مع الخين .
- التقص : اجتماع الكف مع العصب .

ب - الملل :

١ - علل الزيادة :

- الترقيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتند مجموع .
- التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتند مجموع .
- التسبيغ : زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف .

٢ - علل التقص :

- الحذف : حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة .
 - القطف : اجتماع الحذف مع العصب .
 - القطع : حذف ساكن الوند المجموع واسكان بما قبله .
 - البتر : اجتماع القطع مع الحذف .
 - القصر : حذف ساكن السبب واسكان متحركة .
 - الحذف : حذف الوند المجموع .
 - الصلم : حذف الوند المفروق .
 - الوقف : اسكان السابع المتحرك .
 - الكسف : حذف السابع المتحرك .
 - التشعيت : حذف أول الوند المجتمع .
 - الحزم : حذف أول الوند المجموع من أول تفعيلة في أول بيت ويسمى باسماء أخرى في حالة اجتماعه مع زحافات أخرى .
- هذا وقد أعتمدنا في رصد الزحافات والعلل الواردة في كل وزن وكذلك ما يميز فيه من جزء وشطرونهك على عدة مصادر أهمها :

ابن عبد ربه : العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة بمصر ١٩٥٣ ج ٦ ص ٧٢

ابن رشيقي : العملة ، مرجع سابق .

ابن جني : كتاب العروض مرجع سابق .

الأخفش : كتاب العروض ، مرجع سابق .

(١٠) المرشد : ص ٨٠ .

(١١) موسيقى الشعر ص ١٠٦ .

(١٢) العملة ج ١ ص ١٣٦ وأتبريزي ص ٧٧ .

(١٣) العملة ج ١ ص ١٣٦ وأتبريزي ص ٨٣ ويضيف : « سمي وملا لان الرمل نوع من الفناء يخرج من هذا الوزن »

(١٤) المرشد ص ١١٦ - ١٣٥ .

(١٥) أتبريزي ص ٧٣ .

- (١٦) نفسه ص ١٠٦ - ١٠٧ .
- (١٧) موسيقى الشعر ص ١١١ .
- (١٨) المعلقة ج ١ ص ١٣٦ .
- (١٩) التبريزي ص ٥١ .
- (٢٠) المرشد ص ٣٣١ - ٣٥١ .
- (٢١) المعلقة ج ٢ ص ٣٠٣ والتبريزي ص ٥٨ .
- (٢٢) المرشد ص ٢٤٦ .
- (٢٣) التبريزي ص ٢٢ .
- (٢٤) المعلقة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٢٥) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٢٦) محمد التويس : الشعر الجاهلي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ ، ج ١ ص ٦٠ .
- (٢٧) الكافي ص ٣٩ .
- (٢٨) المعلقة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٢٩) المرشد : ص ٤١٤ - ٤١٥ .
- (٣٠) المعلقة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٣١) الكافي ص ٣١ .
- (٣٢) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٣٣) المرشد ص ٧٥ .
- (٣٤) موسيقى الشعر ص ٩٨ - ٩٩ .
- (٣٥) المعلقة ١/١٣٦ .
- (٣٦) الكافي ص ١٠٩ .
- (٣٧) المرشد : ١٩٢ .
- (٣٨) موسيقى الشعر ص ٧٨ .
- (٣٩) المعلقة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٤٠) الكافي ص ١١٧ .
- (٤١) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٤٢) المعلقة ١/١٣٦ والكافي ١٠٣ .
- (٤٣) المنهاج ص ١٦٨ .
- (٤٤) المرشد ص ١٧٥ .
- (٤٥) موسيقى الشعر ص ٩٤ - ٩٥ .
- (٤٦) المعلقة ج ١ ص ١١٦ .
- (٤٧) الكافي ص ١٢٠ .
- (٤٨) المنهاج ص ٢٣٤ .
- (٤٩) المرشد ص ٨٨ .
- (٥٠) المعلقة ١/١٣٦ .
- (٥١) الكافي : ١٢٢ .
- (٥٢) المرشد : ٩٤ .

- ٥٣) موسيقى الشعر : ص ١١٥ .
٥٤) الكافي ص ٩٥ .
٥٥) العمدة ١/ ١٣٦ .
٥٦) المرشد ص ١٤٥ - ١٥٨ .
٥٧) موسيقى الشعر : ص ٩٠ - ٩١ .

والمتقارب . وما يجوز فيه النهك (أى الأبقاء على تفعيلة واحدة في كل من الشطرتين) فهي أوزان المنسرح والرجز والمتدارك والمتقارب . وتجتمع الأشكال الثلاثة في الرجز والمتقارب والمتدارك . ويجتمع الجزء والشطر في الرمل والبسيط والمديد والسريع .

والجدول التالى يوضح امكانيات الجزء والشطر والنهك فى الأوزان المختلفة .

الوزن واجب		الجزء جائز	الشطر	النهك
المتقارب		+	+	+
المتدارك		+	+	+
الرجز		+	+	+
الرمل		+	+	
الوافر		+		
الوافر		+		
الكامل		+		
الطويل		+		
البسيط		+	+	
المديد	+		+	
الخفيف		+		
المضارع	+			
المنسرح				+
المتقضب	+			
المجثث	+			
السريع		+	+	

والجدول يكشف أنه ليس هناك وزن يخلو من امكانيات الجزء حتى الطويل . غير أنه من المهم أن نلاحظ أنه ليست كل الأوزان سواء فى شيوخ الجزء بأنواعه المختلفة . ولعل الرجز والسريع والكامل والبسيط والمتقارب والمتدارك تكون هى المرتبة التالية فى الشيوخ ؛ بعد الأوزان واجبة الجزء ، فى حين يبقى الطويل فى آخر القائمة ، لما حظى به من احترام خاص لدى العرب القدماء .

ولاشك أن هذه الإشارة الأخيرة تمثل أحد المعايير التي حكمت الاكثار من استخدام الأوزان مجزوة أو الإقلال منه ، ولكنه على كل حال يبقى معيارا واحدا ولا ينطبق على بقية الأوزان (المحترمة) عندهم مثل البسيط والمديد ، أو شائعة الانتشار مثل الرجز والكامل . . الخ .

وفي هذا السياق تذكر عدة معايير أخرى يمكن أن نرى لها مصداقية مثل أنهم أكثروا من المجزوات في الأوزان الطويلة أو الثقيلة أو المتماثلة التفعيلات . والمعيار الأول واضح في المديد والبسيط والثاني واضح في المقتضب والمضارع والمجث والمديد أيضا ، والثاني واضح في بقية الأوزان متماثلة التفعيلات .

وهذه المعايير الأربعة هي معايير الاستخدام الشعري وليست معايير العروضيين ، ذلك أنهم - كما رأينا - يعتبرونها خروجاً على الأصل الدائري ، وما أعتارفهم بها سوى محاولة للتوفيق بين الواقع الشعري والنظرية العروضية برغم أن هذه النظرية تسمح بهذا الخروج عن الأصل .

ولعل المتابع لتاريخ الأوزان في الشعر العربي يستطيع أن يلاحظ أن استخدام مجزوات الأوزان قد ارتبط بأغراض حياتية مثل الرقص والغناء ، ولذلك نجدها تزداد في العصور الأموية والعباسية ، كذلك نجدها استخدمت بكثرة في الأشكال الشعرية الخارجة على المفهوم العروضي للقصيدة مثل المسمطات والموشحات والزجل ، بالإضافة إلى الأشكال المقطوعة الحديثة ، ومن هنا نجد أن نسبتها في العصر الجاهلي كانت ١٠ ٪ ثم زادت في القرن الأول إلى ١٧ ٪ (عند عمر بن أبي ربيعة) وفي الثاني ٢٨ ٪ (عند أبو نواس) وبعد انخفاض نسبي عند الاحيائيين ١٦ ٪ (عند شوقي) و ١٣ ٪ (عند حافظ) زادت مرة أخرى لتصل إلى ٣١ ٪ عند شعراء أبوللو(*) . ومن الطبيعي أن تكون هذه النسبة أعلى كثيراً في الشعر الحر حيث يعتمد أساسه على السطر وليس على البيت ، ويكون السطر فيه أقرب إلى الشطر في تواصله أو في عدد تفعيلاته .

ومن الواضح في هذه الزيادة أن الشعر قد استغل السماح العروضي بإمكانيات الجزء المختلفة كنوع من التنوع والفكاك من أسر الأوزان الدائرية . بل أننا نستطيع أن نتصور أن كثيراً من الشعراء قد جزءوا أو شطروا أو نهكوا أوزاناً لم يميزها العروضيون ، وذلك ضمن بحثهم عن مخارج للفك من قيود العروض كما سنرى فيما بعد .

ب - الزحافات والعلل

الزحاف في اصطلاح العروضيين تغيير يلحق بثوان الأسباب ، أما بتسكين متحرك

أو حذفه أو حذف الساكن ومعنى هذا أنه لا يجوز تحريك الساكن كما أنه لا يلحق بأوائل الأسباب ولا بالأوتاد .

وعدم تحريك الساكن يرجع إلى أن السكون هو الأصل الذى ليس قبله شيء . يقول الأخفش مثلاً في تعريفه للساكن « ووجه آخر أن تروم فيه الحركة ، فإن قدرت على زيادة تحريكه عرفت أنه قد كان ساكناً ، وأنه لو كان متحركاً لم تقدر أن تدخل فيه حركة أخرى . ألا نرى أن راء برد لا تستطيع أن تنقصها وأنت تستطيع تحريكها فتقول بُردٌ وُبردٌ وُبردٌ ، وأن كان ليس في الكلام ، غير أنك تستطيع أن تكلم به »^(١) وفي هذا النص ومن المناقشة التي أوردناها في الفصل الأول حول اعتبار حروف المد سواكن ، يبدو لنا أن السكون هو القرار العميق ، الذى لا ينبغي أن يس فهو أقرب إلى الحركة اللامتناهية كما هو الحال في حرف المد . هو ساكن لأنه قمة الحركة بحيث لا تدرك حركته فهو غايتها . وقد يمكن تفسير مثل هذه الأنطباع بنوع من الاحتياج الطبيعي لدى الإنسان الجاهل شديد الحركة والتنقل وعدم الأمان كما تكشف لنا النصوص الشعرية .

وفي نفس الوقت ، فإن ثمة حدوداً للساكن لا يجوز الإخلال بها ، حيث لا يجوز البدء بساكن أو أن يلتقى ساكنان في وسط الكلام . ولذا لا يأتي الزحاف في أوائل الأسباب ، إما أن تكون في أول الجزء أو في وسطه أو في آخره ، فإن كان السبب أول الجزء وسكن أوله أدى هذا إلى اجتماع ساكنين وإذا حذف هذا الأول أدى ذلك إلى البدء بساكن . أما إذا كان السبب في وسط الجزء وسبقه وتد أو سبب خفيف فإن تسكين أوله يؤدي إلى اجتماع ساكنين أو ثلاثة . وإذا حذف هذا الأول أدى إلى اجتماع ساكنين . أما إذا كان السبب وسطاً سبقه سبب ثقيل فإن تسكين أول السبب الوسيط يؤدي إلى اجتماع ساكنين ، في حين أن حذفه لا يؤدي إلى ما هو غير جائز في لغة العرب . ومن هنا فإن هذه الحالة الأخيرة تشكل في أن الجذر في تحديد اختصاص الزحافات بثوانى الأسباب ليس فقط مراعاة التكوين اللغوي وما يسمح به .

وإذا كان تععيد عدم تحريك الساكن وعدم حقوق الزحاف بأوائل الأسباب يبدو متمشياً مع طبيعة اللغة العربية ، فإن رفض الزحافات في الأوتاد يبدو جزءاً من الفروض العروضية التي نحاول أن نجعل للوتد أهمية على السبب ، كما هو واضح في التسمية نفسها ، حيث أن السبب في الخيمة أو هي من الوند والوند أكثر ثباتاً . يقول ابن عبد ربه - مثلاً - « وإنما قيل للسبب سبب ، لأنه يضطرب ، فيثبت مرة ويسقط أخرى - وإنما قيل للوند وتد لأنه يثبت فلا يزول »^(٢) ويقول حازم القرطاجني « لما كانت الأوتاد منها مائباته ضرورى في امساك الخباء وتحصينه ، ومنها ما في ثباته تحصين ما وقد تحتمل ازالته ، جعل الخليل من السواكن أوتادا وجعل غير الضرورية أسبابا

والأحسن أن يقال هذه وتلك أوتاد ، لكن ثبات إحداها ضرورى فى حفظ بنية البيت فهو بمنزلة الوند الذى لا بد منه فى الخباء ، وثبات الأخرى ليس ضروريا فى حفظ بنية البيت فهى تستعمل فى امساك البيوت وقد يستغنى عنها « (٣) »

ومن هذين النصيين نستنتج أن سر التسمية لكل من السبب والوند ، هى مضاهاة أهمية كل منهما بعناصر فى بناء خيمة العربى ، غير أن هذا السر لا يكشف لنا ، لماذا أختصوا الوحدة التى تتكون من متحرك وساكن باسم السبب والتى تتكون من متحركين وساكن باسم الوند . ليس ثمة تفسيرات قديمة .

ومع ذلك فإننا نجد لفظة ، هامة فى تقسيم متن الكافى - الذى كتب له السيد محمد الدمهورى حاشية - للتفعيلات يقوم على فكرة الأصل والفرع الشهيرة فى التراث العربى ، يقول صاحب المتن عن التفاعيل « وهى ثمانية لفظا ، وعشرة حكما اثنا عشر خماسيان وثمانية سباعية . الأصول منها فعولن مفاعيلن مفاعلتن فاع لاتن ذات الوند المفروق فى المضارع . والفروع فاعلن مستعلن فاعلاتن متفاعلن مفعولات مستفع لن ذو الوند المفروق فى الخفيف والمجثث » . ويشرح صاحب الحاشية : « وضابط الأصل ما بدىء بوند سواء كان مجموعا أو مفروقا وضابط الفرع ما بدىء بسبب خفيف أو ثقيل . ولما كان الوند أقوى من السبب لأنه إذا زوحف إنما يعتمد على الوند كان ما بدىء به أصلا » (٤) .

فى هذا النص يتم تمييز الوند باعتباره أصلا ، فى حين أن السبب فرع ، وهو يتميز لم نجده سوى فى هذا المتن وإن كان جذره كامنا فى الدوائر حيث يبدأ فك البحور بتلك التى تبدأ بوند (٥) . تليها التى وسطها وند وآخرها ما آخره وند . وأهمية هذا التمييز هى أنه ينطلق من علاقة عضوية بين أجزاء التفعيلة . فضعف السبب ناتج عن أنه إذا زوحف يعتمد على الوند ، فى حين أن الوند لا يزاحف . غير أن هذه القاعدة واحدة من فروض العروضيين . ومن هنا ، فإن استخدام مصطلح الأصل فى هذا النص ، بما يوحى به أنه القريب من الواقع اللغوى يصبح مشكلة .

غير أن تمام حسان يقدم فى كتابه « الأصول ، تقسيما لها إلى أصل الوضع وأصل القاعدة . يقول « سمو أصل الحرف وأصل الكلمة وأصل الجملة باسم جامع هوله أصل الوضع » ثم رأوا أن القواعد التى استخرجوها بواسطة التجريد من المسموع تحتل بعض الاستثناء ، فكان عليهم أن ينصوا على ذلك فيقولون مثلا : « القاعدة كذا إلا فى حالة كذا » أو « القاعدة كذا وقد يجوز كذا » أو « يمتنع كذا إلا إذا أفاد » الخ وعندئذ فرق النحاة بين القاعدة الأولى وما أشتى منها ، فسما الأولى : « القاعدة الأصلية » أو أصل

القاعدة » ، وسموا الاستثناء : « القاعدة الفرعية » . فلدينا إذن « أصل الوضع » و « أصل الفرع »^(٦) .

من هذا التقسيم يتضح لنا أن أصل الوضع هو ما سمع عن العرب في اللغة ، وأن أصل القاعدة هو القواعد التي جردها اللغويون من هذا السماع وقد يكون في هذا التجريد أصل وفرع . فإذا عرضنا مصطلح الأصل في متن الكافي وحاشيته على هذه التقسيمة وجدنا أنها لا تعنى أصل الوضع ، لأنه في نفس الحاشية نجد قوله « وإنما اختص الزحاف بالأسباب لأنه أكثر دورانا في الشعر من العلة كما أن الأسباب أكثر وجودا من الأوتاد »^(٧) ، مما يعنى أن الأسباب أكثر شيوعا وبالتالي — هي أقرب لأن تكون أصل الوضع . وفي نفس الوقت نجد حازما القرطاجنى يشير إلى أن « استخدام العرب للأسباب الخفيفة أكثر من استخدامهم للأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في بحر الشعر »^(٨) وهذا يعنى أن شيوع الوند المجموع هو أكثر — عند العرب — من السبب الثقيل ، مما يشكك على السواء في قول الدمنهورى السابق ، وفي اعتبار أن الوند أصل بمعنى أصل الوضع . ومن ثم لا يبقى أمامنا إلا اعتبار أن مصطلح الأصل هنا هو أصل القاعدة أى أنه جزء من النظرية العروضية أو التجريد العروضى ، البعيد عن أصل الوضع في اللغة . وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بما سبق قوله عن تدخل عناصر معرفية أخرى غير النصوص الشعرية في وضع النظرية العروضية ومنها كما قلنا الموسيقى والرياضة . وإذا كنا قد أدركنا دور الرياضة في إقامة العلاقة بين الوحدات ، فقد أشرنا إلى دور الموسيقى وخاصة (ضربيات الصفارين) في تحديد الوحدات نفسها . فهل نحظى (تن) بأهمية في هذه الضربات أو في العرف الموسيقى أكثر من (تن) ؟

إن هذا السؤال هو الذى قاد الباحثين المحدثين إلى إدراك الخصوصية الموسيقية للوند ، والتي تمثلت عند جويار^(٩) بالزمن القوى ، وعند فايل^(١٠) ومن ثم كمال أبو ديب^(١١) بتحميله للنبر في التفعيلة .

ولقد سبق^(١٢) لنا أن ناقشنا هذه التفسيرات الحديثة لأهمية الوند ورفضنا الاعتراف بقيمتها في ايقاع الشعر العربى ، الذى نرى أنه ليس مجرد العروض ، وليس هو التفعيلات المجردة ورأينا أن إقامة قاعدة ما على أساس التفعيلات العروضية لم تطبقها على الشعر ، يعتبر خللاً منهجياً يتساوى مع الخلل الذى وقع فيه العروضيون ، حين فرضوا نظريتهم على الشعر ، ولم يستتجوا هذه القواعد من الشعر . ومع ذلك ، فإننا نستطيع الآن تصور أن هذه التفسيرات يمكن أن تكون مفيدة بشأن العروض أو النظرية العروضية ، وليس الايقاع الشعرى ، حيث يمكن بالفعل أن نتصور أن إحساسا موسيقيا يتميز الوند على السبب هو الذى جعل العروضيين يسمحون باعتبار السبب عرضة للخلل والاضطراب والتغير ، ويمنعون الوند من التعرض لهذه الأمور . ومع ذلك ، فإن هذا الحرص العروضي لم يستقم

حتى النهاية لأننا نجد - ليس في الشعر فحسب ، وإنما أيضا لدى العروضيين - أن هذه القاعدة لم تطرد ، فقد وجدنا الكثير من الزحافات ، بالإضافة الى العلل ، - وهي أخطر بالطبع كما سنرى فيما بعد - تصيب الأوتاد . ومن هذه الزحافات - كما ورد في حاشية الدمنهورى « الوتد المجموع إذا كان آخر جزء جاز طيه كالبيسط والرجز أو خزله كالكمال خبئه كالرمل والخبب والخفيف » (١٣) .

ومن أحكام الزحاف غير المتضمنة في التعريف أنه يرد في أى موقع من البيت في الحشو والضرب والعروض ، وإذا جاء لم يلزم وهذا عكس العلة ، فهي - قاعديا - لا تصيب الا العروض والضرب ، وإذا جاءت لزمّت . وإذا كان الزحاف يؤدي ضرورة إلى النقص حيث هو حذف للمتحرك أو للمحركة ، أو حتى للساكن ، فإن العلة تؤدي إما إلى النقص أو الزيادة . فهي تحذف الساكن وتسكن ما قبله ، أو تحذف السبب الخفيف أو تحذف الوتد المجموع ، أو تزيد حرفا ساكنا أو سببا خفيفا . . . إلخ غير أن هذه الأحكام جميعا تجد ما يخالفها لدى العروضيين وفي الشعر . فلزوم العلة بالعروض والضرب ينقضه وقوع الخرم في أول تفعيل في البيت والتشعيت في وسطه (في التدارك مثلا) . ومن الزحافات ما يلزم كما هو الحال في قبض عروض الطويل وخبين البسيط في بعض الأعارض ، بحيث أصبح هناك ما يسمى بالزحافات الجارية مجرى العلل ، والعلل الجارية مجرى الزحاف ، وبما له صلة بذات الأمر ، إجازة العروضيين لما جاء في الشعر من عدم الالتزام بوحدة العروض والضرب ، أى سماحهم بأن يتغير ضرب القصيدة أو عروضها ولا يلزم فيه الزحاف أو العلة (١٤) ، مع ما في هذا الالتزام من أهمية قصوى في نظر العروضيين والنقاد بسبب تعلقه بمفهوم عمود الشعر كما سنرى فيما بعد .

إن محصلة ما سبق هي أن قواعد العروضيين غير مطردة أطرادا مطلقا . ومع ذلك فإن هذا لا ينفي وجود هذه القواعد واطرادها النسبي ، بحيث يجوز لنا أن نسمى الخروج على القاعدة - بمصطلح تمام حسان - فروع القاعدة الذي لا ينفي أصلها وأن خالفه وشكك فيه ، وكأننا بذلك - حين نسلم بالنظرية العروضية ، أزاء أصل قاعدي هو الدوائر عليه فرع قاعدي هو التغيرات الخارجية (الجزء والسطر والنهك) والداخلية (الزحاف والعلة) ، وهذه الأخيرة - على مستواها الخاص - أصل قاعدي ، عليها فروع قاعدية هي المخالفات التي رصدناها فيما سبق ، وكل هذه المستويات ينبغي أن تدخل في اعتبارنا ، باعتبارها جزءا من المشروع العلمى المدروس ، والا نكتفى بالأصل القاعدي الأول كما يفعل البعض .

أن تصورنا الأساسى الذى يلتقى مع كثير من الفروض القديمة والحديثة ، هو أن

الزحافات حال تقنينها في النظرية العروضية ، كانت اعترافا بظواهر موجودة في الشعر الذي عرفه العروضيون ، ولكن هذا الاعتراف كان لا بد أن يتم عبر التصنيف والتجريد مثله مثل بقية عناصر العروض ، ومن ثم جاء هذا التصنيف والتجريد عبر مصطلحات ، وقواعد العروضيين التي تدخلت في صناعتها - كما سبق القول - روافد متعددة ، ليست النصوص الشعرية إلا واحدا منها ، وربما لم تكن اقواها ، ومن هنا يمكن أن يكون صحيحا القول بأن الزحافات هي محاولة من العروضيين لاستيعاب الواقع الشعري (الذي مثل بالنسبة لهم خروجاً على النظرية ، تحت اسم الشاذ عن القاعدة ، فحاولوا تقنينه) .

غير أن هذا التصور الأساسي لا يكفي ، وإنما لابد من خطوة أو خطوات وراية ، في محاولة لإدراك الأسس التي قام عليها تقنين الزحاف والعلّة ، أو بمعنى أدق ما سمح به العروضيون منها وما لم يسمحوا به ، ما استحسنوه وما استصلحوه وما قبضوه ، وما رفضوه رفضاً باتاً واعتبروه - من ثم - خارج الشعر . ولا شك أنهم في هذا كله لم يكونوا مجرد دارسين وعلّاء ، وإنما كانوا عرباً سواء بالجنس أو بالانتماء يعرفون العربية ويتذوقونها ، ويعاشرون ناطقيها الأصليين (أى بدو شبه الجزيرة التي حجوا إليها ، ودونوا ما سمعوه من شعرها طوال قرنين من الزمان) ، ومن ثم فإنهم - في بعض أسسهم وقواعدهم - كانوا يعبرون عن الذائقة العربية ، كما كانوا في بعضها الآخر موالين لأسس منهجهم (العلمي) الذي شابهته النواقض كما سنرى فيما بعد ، وهذه وتلك هي التي ينبغي على الدارس المعاصر أن يصل إليها ، كي يترك العلاقة بين واقع (النصوص) والذائقة العربية ، والفروض العلمية التي قننت هذا الواقع .

ولعلنا نستطيع أن نرصد هنا - من خلال متابعة النصوص القديمة والحديثة ، الخاصة بهذه القضية مجموعة من الأسس العامة التي حكمت فلسفتهم في الزحافات والعلل :

١ - عدم مخالفة العربية :

وهو مبدأ عام حكم لا إنتاج العروض فحسب وإنما مجمل العلوم العربية ، إبان نشأتها في القرن الثاني ، ومعنى هذا المبدأ ألا تأتى القاعدة ، أو الشاهد مخالفة لما سمع عن العرب ، أو ما يمكن أن يقاس عليه ، وهما المبدأان المنهجيان للذات حكماً إنشاء العلوم العربية عامة . ولكن مؤرخي هذه النشأة يستطيعون أن يلاحظوا عدداً من أوجه الاضطراب في هذا المبدأ ، حيث أنه لم يطبق بدقة ، لأن القواعد المجردة هي التي حكمت - في النهاية - هذه العربية ، فحددت من هم العرب (أى ما هي القبائل التي يؤخذ عنها) وما هي العربية

(الشعر وليس الكلام العادى وليس النثر) وما هى الفصاحة فى النهاية ، ومن بين القواعد التى اعتبرها العروضيون من العربية :

- أ - عدم البدء بساكن ، ومن هنا جاء الزحاف فى ثانى السبب فقط .
ب - عدم التقاء ساكنين فى وسط الكلام وإن أمكن التقاؤهما فى آخره ، ومن هنا جاءت علل تؤدى إلى هذا اللقاء مثل التذييل وزحافات مثل القصر . هذا رغبا عما سبق رصده من أن الدوائر لم تتضمن مثل هذه الأمكانية ، كما أنها لم تدخل ضمن الوحدات الصغرى .
ج - الوقوف على الساكن ، ولذلك فإن معظم العلل (التى تأتى فى أواخر الكلام) تسكن المتحرك أو تضيف ساكنا أو متحركا وساكن ، ومع ذلك فإن دائرة المشتبه تميز مجيء مفعولات متحركة الآخر فى نهاية الكلام .

٢ - مراعاة التوازن بين المتحركات والسواكن :

وفى هذا المبدأ الثانى ما يلتقى مع المبدأ الأول ، فقد استبعد العرب أن يلتقى فى كلامهم أكثر من أربع متحركات أو خمسة بندرة ، واستحسن أن تكون النسبة بين المتحركات والسواكن تحوم نحو نسبة ١/٢ كما يقول حازم^(١٥) ، وهذا المبدأ يفسر مجموعة من القواعد العروضية الأساسية ، منها :

- أ - أن التفعيلات المعترف بها تتكون أما من ثلاث متحركات وساكنين أى سبب خفيف ووتد مجموع (فاعلن وفعلون) أو من أربع متحركات وثلاث سواكن أى سبين خفيفين ووتد مجموع أو مفروق (مستفعلن فاعلاتن مفاعيلن مفعولات)

ب - غير أنه ليس المهم هو فقط التوازن بين عدد المتحركات وعدد السواكن ، وإنما لابد أيضا من مراعاة التناوب بينها والتناسب ، فكما لا يجوز اجتماع ساكنين ولا اجتماع أكثر من أربع متحركات ، فإن النسبة المقبولة كما يقول الأخفش هى متحركين بين ساكنين أو متحركين بينها ساكن^(١٦) ، وهذه المسألة أن لم تكن قاعدية إلا أنها تنم عن ذائقة تقدر طاقة اللسان على النطق المعتدل .

ولاشك أن هذه المسألة هى التى حكمت الزحافات من حيث مهامها الاساسية ، كما أنها هى التى حكمت المعايير التى وضعها العروضيون لالتقاء الزحافات فى التفعيلات أو بين التفعيلات وبعضها البعض ، ومن هذه المعايير عدم اجتماع زحافين وعدم مزاحفة الفرع ، بل الأصل الدائرى ، حتى لا يجتمع زحافان^(١٧) ، ومع ذلك فنحن نعرف أن هناك امكانية للزحاف المزدوج (مثل الخبل الذى هو اجتماع الخبن والطنى ، والخزل وغيرها) كما أننا

نعرف أن العلة والزحاف يمكن أن يجتمعا في تفعيلة واحدة (مثل فعولن من مستفعلن في تخلع البسيط؟ التي هي نتاج اجتماع القطع مع الخبن) . ويرتبط بهذا المبدأ المعايير الثلاثة التي وضعوها للزحاف في حالة التقاء سببين خفيفين في تفعيلة واحدة أو تفعيلتين متتاليتين وهي : المعاقبة والمراقبة والمكافئة . فالمعاقبة - ومعناها لغة المناوئة - هي « تجاوز سببين خفيفين سلما أو أحدهما من الزحاف ، بأن لا يحذف ساكنهما معا أو حذف أحدهما وسلم الآخر ، فلا بد من سلامتهما معا من الحذف أو سلامة أحدهما وزحاف الآخر ، وتكون في جزء واحد كمفاعيلن أو في جزأين كمفاعلاتن فاعلن »^(١٨) ، وهي في صيغة أخرى « أن يتقابل سببان في جزأين ، فهما يتعاقبان السقوط : يسقط ساكن أحدهما لثبوت ساكن الآخر ، ويثبتان جميعا ، ولا يسقطان جميعا »^(١٩) .

ومعنى النصين يفيد أنه إذا تجاوز سببان خفيفان في تفعيلة واحدة كمفاعيلن أو في تفعيلتين كمفاعلاتن فاعلن ، فإنه ينبغي ألا يصيب الزحاف كليهما معا ، وإنما يصيب أحدهما أولا يصيب أيهما ، وهذا يحدث في تسعة أوزان هي المجتث والرمل والمديد والمهزج ، والخفيف والكامل والوافر والمنسرح والطويل^(٢٠) ،

والمراقبة تجاوز سببين خفيفين في جزء واحد فقط وقد سلم أحدهما وزوحف الآخر فلا يزاحف السببان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر^(٢١) وفي نص ابن رشيق هي « أن يتقابل السببان في جزء واحد فيسقط ساكن أحدهما ، ولا يسقطان جميعا البتة ، وكذلك لا يثبتان جميعا »^(٢٢) ، أى أن المراقبة معناها ضرورة زحاف أحد السببين إذا تواليا ، وهذا يحدث في وزنين فقط هما المضارع والمقتضب^(٢٣) .

وأما المكافئة - ومعناها لغة المعاونة - فهي « تجاوز سببين خفيفين في جزء واحد وقد سلما معا أو زوحفا معا أو سلم أحدهما وزوحف الآخر ، وتخل في أربعة أبحر : السريع والمنسرح والبسيط والرجز »^(٢٤) ، وهذا يعني أن المكافئة ليست - مثل سابقتها - إلزاما بشيء معين ، وإنما تعطى كل الإمكانيات ، ولهذا لا نرى لها ذكرا عند كثير من العروضيين كابن رشيق وابن عبد ربه وغيرها^(٢٥) .

وينص الدمنهورى على أن المعاقبة والمراقبة والمكافئة تكون في الحشور ولا تلزم^(٢٦) ، (فهي خاصة بالزحافات) كذلك ينص على أن المعاقبة والمكافئة - دون المراقبة - لا تدخلان الأجزاء السلسلة ، أى التي تخلو من نقص العلل أو ما جرى مجراها^(٢٧) ، ولهذا النص أهمية ، إذ أن معناه أن بعض الأوزان تخرج من إطار هاتين الظاهرتين

فالطويل ، لأن زحاف القبض في عروضه لازم ، يخرج من اطار المعاقبة ، وكذلك المنسرح الذي يلزم الطى عروضه الأولى^(٢٨) ، وهو نص قد يعطى أهمية ما للخلاف الذي ظهر بين الدمنهورى وابن رشيق في عدد الأوزان التى تدخل في اطار المعاقبة^(٢٩)

من هذه النصوص يمكننا أن نقيم الجدول التالى للتوضيح :

الظاهرة	الأوزان التى ترد فيها	السيبان وما يحدث لها	ملاحظات
المعاقبة	المجثث/الرمل/المديد الهرج/الخفيف/الكامل الوافر/المنسرح/الطويل	٥/٥/ أما ٥/٥/ أو ٥// أو ٥/	ترد في جزء واحد أو جزئين .
المراقبة	المضارع والمقتضب	٥//إما أو ٥/	ترد في جزء واحد
المكافئة	السريع والمنسرح والبسيط والرجز	٥/٥/ إما أو // أو ٥/ أو ٥//	ترد في جزء واحد

ومن هذا الجدول نجد أن هذه الظواهر الثلاثة تمارس ثلاث وظائف : أما أن تحافظ على السيبين معا (فتحقق نسبة متعادلة بين الحركات والسواكن) أو تحذف أحد الساكنين فتصبح النسبة المثالية (١/٢) أو تحذف الساكنين فتزيد الحركات وهذا نادر ، وهذه الوظائف جميعا تمثل حرصا على نسبة السواكن . وهذا هو السبب الأساسى فى أن هذه الظواهر اختصت بالأسباب الخفيفة دون الأسباب الثقيلة إذ يمكن أن يحدث زحافان فى سيبين متوالين أولهما ثقيل والثانى خفيف ، كما هو الحال فى متفاعلى حيث يصيبها الخزل وإن كان قبيحا .

جـ ولو أننا دققنا فى هذا الجدول وجدنا أن دخول هذه الظواهر فى الأوزان يرتبط بمبدأ يعبر عنه أكثر من عروضى هو أن الزحافات تكثر فى الأوزان الثقيلة البطيئة ولهذا نجد أن

المراقبة التي تحتم حذف ساكن أحد السبيين ترد في أكثر الأوزان ثقلا واضطرابا ، وهما المضارع والمقتضب ، وأن المعاقبة التي لا تحيز حذف الساكنين وأن أجازت حذف أحدهما ، تحدث في الأوزان الأقل ثقلا أما المكافئة التي لا تمنع شيئا فهي تحدث في الأوزان الخفيفة .

ولعل نص حازم عن السبابة والجعودة واللين ، يحدد بدقة ذوق العرب في مسألة التناسب بين الحركات والسواكن يقول : « وأوزان الشعر منها سبط ومنها جعد ومنها لين ، ومنها شديد ، ومنها متوسطات بين السبابة والجعودة وبين الشدة واللين وهي أحسنها ، والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات ، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة من جزء ، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر الحركة ، والمتعدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن في جزأين أو ساكنان في جزء » ويخلص إلى أنهم « يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة ، أو نقص ، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه » . (٣٠)

٣ - يرتبط بهذا ، المبدأ الثالث الخاص برفض توالي المتماثلات إلا في حدود معينة فبدءا من الحروف ، نجد أن الناطق العربي لا يستسيغ توالى المتشابهات أو الحروف القرية المخارج ، وفي العروض رأينا أنهم يرفضون توالى أكثر من أربع متحركات ، وكذلك الأمر في الاسباب والأوتاد ، إذ لا يجتمع وتدان أصلا ، كما لا يجتمع أكثر من سبيين ، أما في الأوزان فقد رأينا سبعة من الأوزان الستة عشر تقوم على تكرار نفس التفعيلة الواحدة ست أو ثمانى مرات ، في حين أن تسعة تقوم على تكرار تفعيلات متغيرة بنسب تنفة وحين ننظر في الأوزان السبعة متماثلة التفعيلات سنجد أنها من أكثر الأوزان قبولا للزحاف وخاصة منها ما شاع استعماله عند العرب ، وهذا مبدأ آخر يشترك مع المبدأ الذي نتحدث عنه (٣١) ، وهذا الجدول يوضح ذلك :

عدد أنواع الزحافات والعلل الجائزة في الأوزان

الجملة	العلل	الزحاف	الوزن
٦	٥	١	المتقارب
٤	٣	١	المتدارك
٤	١	٣	الرجز
٦	٣	٣	الرمل
٤	٢	٢	الهزج
٥	٢	٣	الوافر
٩	٥	٤	الكامل
٤	٢	٢	الطويل
٦	٣	٣	البسيط
٧	٤	٣	المديد
٨	٥	٣	الخفيف
٥	٢	٣	المضارع
٥	٢	٣	المنسرح
٢	—	٢	المقتضب
٣	—	٣	المجث
٧	٤	٣	السريع

لقد أعددنا هذا الجدول كوسيلة لتعويض النقص في الاحصاءات الخاصة بشيوع الزحافات في الأشعار نفسها في كل وزن ، فليس لدينا سوى انطباعات عامة عن كثرة الزحافات أو قلتها في هذا الوزن أو ذاك ، وهي - كما نعرف - انطباعات ذاتية وتعتمد على الخبرة الخاصة وحدود الشعر الذي أطلع عليه صاحب الانطباع .

ومن الجدول نستطيع أن نرتب الأوزان ترتيباً تنازلياً حسب كثرة الزحافات والعلل فيها .

الكامل / الخفيف / السريع / المديد / المتقارب / الرمل / البسيط / الوافر / المضارع والمنسرح / المتدارك / الرجز / الهزج / الطويل / المجث / المقتضب .

ومن هذا الترتيب ستلاحظ أن المبدئين السابقين واضحان ، فالأوزان المتماثلة الشائعة

تكثر فيها الزحافات (الكامل / الرمل / الوافر ، ويمكننا أن نضيف الرجز الذي كثيرا ما يرد بشأنه أنه كثير الزحاف) ، وكذلك من الأوزان الشائعة وإن لم تكن متماثلة التي تزيد زحافات الخفيف والبسيط والمنسرح والسريع (٣٧) ، ومع ذلك ففى الجدول نجد أوزانا لا شائعة ولا متماثلة تجوز فيها زحافات كثيرة ، مثل السريع والمديد والمضارع وهذه سبق أن رأينا أن ما يزيد الزحاف فيها مبدأ آخر هو اضطراب الوزن أو ثقله .

ونخلص من هذا إلى أن التنوع كان قيمة هامة فى مسألة الزحاف ، أدت إلى كثرة الزحافات فى الأوزان التى تقوم على تفعيلات متماثلة ، وخاصة الشائع منها .
ويبقى بعد ذلك المبدأ الرابع والذي يدولى مبدأ عروضيا هاما لأنه هو الدافع الأساسى لقيام العروض وغيره من العلوم ، وهو مبدأ :

٤ - عدم الاشتباه وأمن اللبس :

والمقصود بعدم الاشتباه أو أمن اللبس هو ألا يؤدى الزحاف أو العلة إلى تغيير الملامح الأساسية للتفعيلة أو للوزن بحيث يمكن أن يشتبه بغيرهما ، ويبدو هذا الأمر هاما بصفة خاصة فى التفعيلات ذات الوند المفروق الشبيهة بمثلتها ذات الوند المجموع وكذلك الأمر فى الأوزان التى تعتمد على الوند المفروق ، والتى يتماثل تركيبها مثل الخفيف والمجث أو المنسرح والرجز وغيرها .

أن مثل هذا الاحتراز هو الذى أوصل بعض العروضيين إلى اخراج شعر من المعلقة من إطار الشعر - كما هو الحال فى معلقة عبيد بن الأبرص ، ومع ذلك فأننا نراه لم ينجح فى منع الاشتباه بالفعل ، فنحن نرى كثيرا من التفعيلات تشبه بفعل الزحافات والعلل ، بل يمكن القول أن كل التفعيلات يمكن أن تتشابه إذا أجريت عليها زحافات معينة خارج أوزانها ، أو حتى داخلها ، ف (فاعلن) مثلا إذا شعنت تحولت إلى فعلن وهى تساوى (متفلا) من متفاعلن إذا أصابها الحذف والخبن وترد بذاتها فى البسيط ، وتساوى أيضا ضرب السريع وعروضه إذا أصابه الصبلم وعروض الرمل المجزؤ وضربه إذا حذف وخبن ، وكذلك فى عروض الخفيف إذا حذف وخبن وفى ضرب المديد وعروضه ، وحتى فى الطويل إذا خرم وكذلك فى المتقارب إذا خرم .

وهكذا نجد أن تفعيلة واحدة أو تكوينا واحدا يمكن أن يرد فى أكثر من ثمانية أوزان بفعل زحافات مختلفة أو علل مختلفة فى كل بحر من هذه الأبحر ، وهذا الجواز ، يجعل ست تفعيلات تشبه معا ، وهى على التوالى فى المثال السابق (فاعلن متفاعلن ، مستفعلن ، مفعولات ، فاعلاتن ، فعولن) .

وعبر الزحافات والعلل استطاع عروضى كالجوهري أن يجعل الأوزان اثنا عشرة فقط ، واستطاع حازم أن يدخل أوزانا في غيرها ، وكذلك كثيرون من المحدثين الذين يمكن أن نعتبر الزهاوى أولهم إذ رد كل الأوزان الى المتقارب والمتدارك (وهذا يذكرنا بمبدأ العروض العربى قبل التقعيد أى التنعيم كما سبق القول) .

وإذا كانت هذه المشكلة عند القدماء نائمة عن غرض التقنيين المتحكم والحاكم لكل الشوارد حتى لو أدى الأمر إلى مثل هذه الاشتباهات ، فإن نفس الأمر نجده عند المحدثين ، الذين حاولوا أن يقيموا قواعد جديدة نراها ، هى الأخرى لا تطرد ولا تستقيم .

من القواعد الحديثة القول بأن الزحاف ليس الا تقصيرا لمقطع طويل يمكن تعويضه بالماء (فى الإنشاد) أو بالنبر (٣٣) ، بحيث لا يؤدي إلى كسر الوزن أو الإشتباه به . والتعريف صحيح بالنسبة لزحافات الحذف ولكنه ليس صحيحا بالنسبة لزحافات التسكرين التى تجعل القصير طويلا (٣٤) ، ولا بالنسبة للعلة ، التى رأينا مدى انتشارها ، وليس فقط فى العروض والضرب وإنما أيضا فى الحشو ، ومدى تأثيرها على الخصائص الإيقاعية للوزن ، نظرا لصلاحيتها الأعلى من الزحاف فى الحذف أو الزيادة ، ونظرا لكثرتها (أساسا) فى العروض والضرب أى مواقع الوقف ، وما تحدثه العلة يصعب أن يعوضه المد أو النبر حسب وجهة نظر المحدثين .

ولو أننا تأملنا باستقصاء الفارق بين ما يقوم به زحاف الحذف وزحاف التسكرين لوجدنا وظيفته مختلفة تماما ، فزحاف الحذف (مثل خبن فاعلن) يؤدي إلى تحويل المقطع الطويل (فا) إلى قصير (ف) أما زحاف التسكرين (مثل اضمار متفاعلن) فيؤدي إلى تحويل المقطعين القصيرين (مت) إلى مقطع طويل (مت) وهذا بالطبع فارق جوهري إذ أن زحافات الحذف تؤدي إلى سرعة الإيقاع ، لأنها تزيد المقاطع القصيرة ، فى حين أن زحافات التسكرين تؤدي - بالعكس - إلى إبطائه لأنها تزيد من المقاطع الطويلة . ولعل هذه الوظيفة المزدوجة للزحاف ، أن تكون مدركة عند القدماء حيث وضعوا لها هذا الاسم الذى يعنى الزحف أو البطء أو الاسراع (إذا جاءت أزحف فيقال أزحف الرجل إذا بلغ غاية ما يريد ، ويطلب) (٣٥) ، ولدينا من الأحكام المختلفة ما يجعل الزحاف أحيانا قيحا ومكروها ، وأحيانا مستحبا (٣٦) ، وأن كان الغالب أن الخليل قد استخدم المصطلح بمعنى الأعياء (وهذا الأمر أكثر وضوحا فى مصطلح العلة) ، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى نظرة الخليل غير المستريحة للزحافات والعلل ، باعتبارها خللا يصيب نظامه ، ولذلك فهو « مرض لا ينبغي الاكثار منه » كما يشيع عند الكثيرين من العروضيين ، وأسماها الزحافات جميعا تشير إلى نقص أو خلل .

أن هذه النظرة ، التي يشترك فيها المحدثون حينما يعتبرون الزحاف ليس الانخفاض للثقل الأوزان ، تكشف أن هناك رؤية مشتركة في الجذر البعيد بين العروضيين القدماء والدارسين المحدثين ، فهم يسلّمون حين يرون وظيفة الزحاف على هذا النحو ، بأن الزحافات هي « انحراف » أو تغيير عن الأصل ، الذي وضعه الخليل ، وهم بذلك ينطلقون من نفس الجذر المنهجي الكامن وراء الهيكل البنائي العام للعروض ، ولغيره من العلوم العربية التي نشأت في القرن الثاني الهجري ، هذا الجذر الذي يضع أصلا ويحاول أن يرد إليه كل ما يجده حتى وأن كان مخالفا لهذا الأصل ، ولعل الاضطراب المنهجي الذي يكشفه كتاب الأخفش في العروض أن يكون مثالا نموذجيا لهذا الوضع .

يقول الأخفش واصفا كيفية تقنين الزحافات : « فان قال كيف جعتم الأجزاء المزاحف فيها في البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعا ؟ وكيف زاحفتم في كل جزء وجدتم فيه الزحاف في موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك في أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة ، فاجزموه أنتم في كل موضع ؟ فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه في غير موضع وأكثرها من الزحاف فيه ، فنحمله على الأكثر في كلامهم ولا نحمله على الشاذ » (٣٧) .

وفي هذا النص واضح أن السماع هو الذي حكم وضع الزحافات ، وهو نص يتفق مع ما أشير إليه من أن ترتيب الخليل للزحافات ، يعكس شيوع تلك الزحافات في الشعر وقبول السامعين لها (٣٨) ، غير أننا حين نرى الأحكام الجزئية للأخفش نفسه على زحافات بعينها ، نجد منهجا آخر هو الذي حكم . يقول مثلا : « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يجه في الرمل ، لأنها قد وجدناها حذف في النون في المديد والخفيف فقسناها عليها ، وكذلك نون فاعلاتن في المجتث ، فإذا لم تقس الجزء بالجزء لزمك الاتزاحف في الجزء الا في الموضع الذي وجدته مزاحفا » (٣٩) .

أن الجملة الأخيرة في هذا النص تكاد تكون نفيًا تهكميًا للمبدأ الذي أقره في النص الأول ، أي مبدأ السماع ، وإحلال مبدأ القياس محله ، غير أن المشكلة هي أن هذا القياس لم يرق دائما على أصل واضح في اللغة ، والنص التالي يكشف خلط الأخفش بين فهم السماع والقياس وحجج التدخل الشخصي فيها يقول :

« فان قيل : وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألسنت لا تدري لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلت : بلى . غير أني لا أجز إلا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بأبوك غيرته ، وأن كنت لا أدري لعل هذه لغة للعرب ، وكذلك بعض البناء الذي لم نسمع به ، فان قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ، ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذي

بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزدوا فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناء فهو جائز وأن لم يكن قد سمعه من قبل ،^(٤٠) .

في هذا النص مجموعة من القضايا شديدة الأهمية فيما يتعلق بمنهج وضع العروض بل كل العلوم العربية ، ففي البداية يجزم الأخفش بأن السماع هو الحكم المطلق ، ولكن حين نضرب مثلاً ، نجده لا يطبق هذا الحكم بل نقيضه ، فقد سمع : مررت بأبوك وكان الواجب أن يميزه ، ولكنه لا يميزه حتى وأن كان محتملاً أن يكون هذا لغة للعرب . وهذا الفهم الغريب لممارسة السماع ناتج عن التباسات عدة حكمت للحظة التاريخية ، والعقيلة العربية في ذلك الوقت ، وأول هذه الالتباسات هو ما يرد في نهاية نص الأخفش .

يعترض القائل على تحكيمية القواعد اللغوية ومصادرتها للمستقبل . وخاصة في أبنية ؛ والأخفش يوافق على الاعتراض ، ولكنه يرد بأنه يميز الجديد ، شريطة أن يكون من العرب الذين سجيتهم العربية ، وفي هذه الإجابة غريبة ، لأنها أولاً تأتي من الأخفش غير العربي^(٤١) وهي تستدعي تساؤلاً عما إذا كان الوضع هكذا فهل يجوز أن يضع الأخفش أو غيره من غير العرب قواعد لمن سجيتهم العربية ؟ وثانياً لأنه يشير إلى معيار شديد الخطورة ، يعيدنا إلى تحكم اللغويين والعروضيين في المادة اللغوية التي سمعوها .

فكلمة العرب الذين سجيتهم العربية ، لا تعني عندهم كل قاطني شبة الجزيرة العربية ، وإنما بعض القبائل التي اعتبرها اللغويون أفصح القبائل ، ومع أننا نتفق مع تمام حسان في أنها ليست بالضرورة قریش ، إلا أنه ينتهي إلى التسليم بأن هذه القبائل ليست كل العرب بأى حال من الأحوال . هذا ناهيك عن أنه يقر أن المادة المستشهد بها لم تكن سوى الشعر ، فقد رفضوا الكلام الشفهي ، بل يمكن القول معه أنهم رفضوا الاحتجاج - حتى بالاحاديث النبوية ، لأحتمال أن تكون قد رويت بالمعنى لا باللفظ^(٤٢) .

وقبل قبول نظرية الانتحال في الشعر ، مادة السماع والقياس الأساسية - لدينا الكثير من النصوص التي تؤكد أن العروضيين واللغويين عامة قد غيروا في الشواهد الشعرية حتى تتلاءم مع قواعدهم ، ومثال حازم على هذا تغييرهم للشاهد :

إلى	جاءنا مبشرنا	بالبيان والنذر
	أتانا مبشرنا	بالبيان والنذر

لتأكيد وجود المراقبة^(٤٣) .

بل من الواضح أن هناك شواهد قد صنعت خصيصاً لتأكيد وجود وزن أو ظاهرة ليست

موجودة أصلا . وهذا التمثل ، لم يكن في الحقيقة بقصد الاساءة ، وإنما كان بقصد إحكام القواعد إحكاما مطلقا . ولا أحد يعترض بالطبع - على أن تكون النظرية محكمة القواعد ، ولكن الإعتراض هو على الكيفية التي أدت إلى أن تكون هذه القواعد قائمة للواقع الشعري واللغوي ، وغير ممثلة له ، وتقديرنا أن الخلط الذي حدث بين مبدأى السماع والقياس في البصرة إبان وضع العلوم اللغوية كان مسئولا عن هذا القمع ، وتقديرنا أيضا أنه لم يكن الا ترجحها منهجيا ، ناتجا عن جذر فلسفى عميق هو جذر الإيمان بالأصل المطلق .

روى تمام حسان أن السماع عن العرب قد بدأ منذ بداية القرن الثانى (قبل الرحلة إلى البادية) ثم بدأت الرحلة بيونس واستمرت حتى القرن الرابع ، غير أنه ، لما كانت الرحلة إلى البادية للسماع لم تبدأ الا بعد أن كان ابن أبى اسحق قد « دمج النحو ومد القياس وشرح العلل » فقد وجد النحاة أنفسهم ينظرون فى المسموع وفى أيديهم أصول ثابتة يقيسون عليها ويتخذونها معايير حتى بالنسبة لما يقوله الفصحاء^(٤٤) ، ورغم أنهم هم أنفسهم الذين حددوا من هم الفصحاء من العرب ، وما هى الفصاحة ، فان القواعد النحوية رفضت بعض الفصيح ، مثلها رفض العروضيون بعضا من أفضل الشعر .

نستنتج من هذا أن القواعد هى التى حكمت الشواهد بصفة أساسية ، وهذا هو المبدأ المنهجى الأساسى المسمى بالاستدلال^(٤٥) ، والذي يبدو لنا ناتجا لعقلية تؤمن بالأصل المطلق ، الذى قد يكون الله (فى المفهوم الدينى الإسلامى السنى) ، أو غيره . فلاحقش الذى نقلنا عنه ، والذي بدأ فى بعض نصوصه قريبا من النصوص إلى درجة التواصل مع مدرسة الكوفة ، والذي يروى عنه أنه كان دهريا أو قدريا من أتباع أبى شمر هو أيضا يحكم القياس بذوقه كما رأينا من قبل .

إنه مما لاشك فيه أن دوافع العروض وغيره من العلوم العربية ، كانت دينية قومية سياسية ، بهدف الحفاظ على لغة القرآن والإسلام ، ولكنى لا أعتقد أن المفهوم الدينى فى الإيمان باله واحد ، هو الأصل المطلق ، كان وحده جذر المنهج الاستدلالي بدليل ما رأيناه من مشاركة الأخفش فى نفس المنهج . وإنما الجذر هو الفلسفة الذرية ، دينية كانت أو غير دينية ، تؤمن بجوهر واحد وأعراض متعددة ، فسواء كان العالم سنيا أو معتزليا ، أو حتى ملحدا ميتافيزيقا ، فان الجوهر أو الأصل يظل هو المثال المطلق الذى لا يس والذى تقاس عليه الاعراض واليه ترد ، وهذا ما حدث بالنسبة للعروض العربى ، وهو ما يفسر مجمل الخطوات التى تمت حتى اكتمل العروض هيكلًا متكاملًا .

إنه مما لاشك فيه أن الاستماع إلى الشعر العربى كان عنصرا فاعلا فى بداية تكوين العروض ، ولكن فى حين استمر أهل الكوفة فى الحفاظ على الاستماع والاعتراف به نجد

أهل البصرة - والخليل أحد زعمائهم - يعتمدون القياس أساساً أولاً كما سبق أن رأينا ، وقد رأينا أنهم يقيسون على قواعد اعتبروها هي الأصل ، ثم قاسوا الشاهد (النصوص) على (الغائب) أى القواعد المجردة ، عكس ما شاع عند بعض الفقهاء والعلماء^(٤٦) . وعلى هذا الأساس ، فإذا كان الواقع الشاهد قد ساهم في تكوين الوحدات الصغرى في العروض ، فإنه لم يتجاوز هذه المرحلة ، واحتل الاستدلال والقياس ، الموقع الحاكم في اكمال الهيكل العروضي بصفة عامة ، مما يجعل من قول تماماً حسان الذى بدأنا به هذا القسم ، عن اعتماد منهج الاستقراء الناقص أمراً مشكوكاً فيه ، ويجعل - من ثم - القول بعلمية العروض (التامة) محل شك كبير ، وهذا ما أدى بنا إلى البحث في الجذور الايديولوجية (الفلسفية) للعروض والتي تمثلت - فيما نتصور - في المذهب الذرى^(٤٧) ، والذي يحتاج لاشك إلى دراسات أكثر تخصصاً ، لظهور أثره في جملة البنية الذهنية للعرب آنذاك .

الهوامش:

- * سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، مرجع سابق ص ٦٢ .
- (١) الانخفس : كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٣٦ .
- (٢) المقدم الفريد ، مرجع سابق ج ٦ ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .
- (٣) حازم القرطاجنى : المنهاج ص ٢٥٢ .
- (٤) الدمنهورى : الحاشية ص ٢٣ .
- (٥) يقول ابن جنى عن دائرة المجتلب مثلا : « وقدم فيها السريع ، وكان القياس تقديم المضارع لأن أوله وتد ، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع لأن مفاعيلن فى المضارع لا نحيى قط سائلة » كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٠٠ .
- وبالفعل ، فأننا نلاحظ أنه فيما عدا هذه الدائرة تبدأ الدوائر جميعا بما أوله وتد (الطويل / الوافر / المزج / المقارب) .
- (٦) تمام حسان : الأصول ، مرجع سابق ص ١١٩ .
- (٧) الحاشية ص ٣٦ .
- (٨) راجع : أحمد فوزى الهيب (دكتور) : الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ١٩٨٨ ، ص ١٦ .
- (٩) حسب نظرية جويار ، فإن الوند يتكون من تتابع زمن قصير (ضعيف) ، وزمن قوى ، راجع الكتاب ترجمة المنجى الكمى (مخطوطة بمكتبة د . سمع مصلوح وعرضا لها فى كتاب د . شكرى حياى : موسيقى الشعر العربى ، ط ١ دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٨ - ٦٩ .
- (١٠) مادة «عروض» فى دائرة المعارف الإسلامية
Encyclopedia of Islam, New Edition, Copyright by E. D.
Brill . Leiden Netherlands . 1960 Vol , I p , 667 — 677 .
- (١١) فى الهيئة الأيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٤
- (١٢) راجع مدخل دراستنا عن « الإيقاع فى شعر السياب » رسالة للحصول على درجة الدكتوراة - كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٨٣ ، ودراستنا عن « قضية النبر فى الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها ، فى كتاب « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مهنى إلى عبد العزيز الاخوانى ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ وستجد استفادة منها فى الجزء الثانى من هذا الكتاب .

(١٣) الحاشية ص ٩٦ ، والنص رغم وضوحه القاطع ، غامض لأنه ليس مفهوما كيف يطوى الوند المجموع في مستعلن التي هي عروضي البسيط والرجز وضربهما حرفا رابعا ، ونفس الأمر بالنسبة لحزل الكاوي أو عجين الرمل والحفيف ولذلك فإن الشارح يعتمد على قول المتن (إذا كان آخر جزء) ليفهم منه أن هذا يتم في حالة جزء هذه الأوزان وحذف العروض أو الضرب . في هذه الحالة فإن آخر جزء في البسيط يكون فاعلن وطيه يؤدي به إلى فاعن . . وهكذا .

(١٤) راجع حول هذه الحالات :

— عبد الحميد الرازي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، مطبعة البعالي بغداد ، ١٩٦٨ ص ٣٩٥ .

— أحمد الهيب : الجانب العروضي عند حازم ، مرجع سابق ص ٦١ .

— أحمد كشك : الزحافات والعلل ، مرجع سابق ص ٣٠٩ .

(١٥) حازم : المنهاج ص ٢٦٧ .

(١٦) الأخفش : كتاب العروض ، تحقيق سيد البحراوى ، مرجع سابق ص ١٤١ .

(١٧) سيد البحراوى : العروض العربى في ضوء كتاب الأخفش ، مقدمة تحقيق كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٣١ .

(١٨) اللمهورى : الحاشية ص ٢٩ - ٣٠ .

(١٩) ابن رشيق : العمدة ط ١ ص ١٥٠ .

(٢٠) اللمهورى : الحاشية ص ٢٩

(٢١) نفسه ص ٣٠

(٢٢) ابن رشيق ج ١ ص ١٥٠ .

(٢٣) اللمهورى : ص ٣٠ .

(٢٤) نفس المرجع والصفحة .

(٢٥) ابن رشيق ص ١٥٠ - ١٥١ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد ج ٦ ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، حيث لم يرد ذكر المكافئة .

(٢٦) الحاشية ص ٣٠ .

(٢٧) نفس المرجع والصفحة .

(٢٨) نفس المرجع والصفحة .

(٢٩) ابن رشيق ص ١٥٠ يعتبر أن المعاقبة تدخل سبعة أوزان فقط ، وليس تسعة كما هو الحال عند اللمهورى .

(٣٠) حازم : المنهاج ص ٢٦٠ - ٢٦٧ .

(٣١) عن هذين المبدئين راجع آراء الأخفش في دراستنا : العروض العربى في ضوء كتاب الأخفش ، مرجع سابق ص ١٣١ - ١٣٢ ، وأحمد كشك : الزحافات والعلل في العروض العربى ، مرجع سابق ، الفصل الخاص بـ « كراهية التوالى » ضمن الباب الثالث الخاص بضوابط الزحافات والعلل ، وهى كما يقدمها أربعة : كراهية التوالى ، السكتة ، الانشاد ثم التردد الشطرى والقافوى .

(٣٢) يشير الأخفش إلى أن الرجز والرمل والمنسرح والسريع ، كانت أوزانها شديدة الشيوع عند العرب ، راجع دراستنا المشار إليها سابقا ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٣٣) راجع حول هذا الرأي :

Georges Bohas : Metrique Arabe , quelques remarques. in
"Chaiers D'etudes Arabes Et Isamiques. Sorbonne Nouvelle .
Paris III . N . 213 Janvier 1977 pp . 30 — 42 .

وفى هذه الدراسة ينطلق بواس من اتهام العروضيين العرب أنهم حين
يفترضون المعاقبة فى موضع معين لا يعرفون - لا السبب الذى من أجله توجد
المعاقبة فى هذا الوزن ، ولماذا لا توجد فى الآخر ، ص ٢٢) وينتهى من بحثه
ص ٢٧ ، إلى أن كثيرا من قواعد الزحاف هى جزء من عملية واحدة عامة
لتقصير السبب الخفيف (٢) .

وفكرة قيام الزحاف بالتقصير فكرة قديمة وكذلك فكرة أنه تقصير يمكن
تعويضه بالمد أو الإنشاد ، راجع من القدماء ابن رشيق : العمدة جـ ١
ص ١٢٨ - ١٢٩ وابن سينا : جوامع علم الموسيقى ص ١٢٥ - ١٢٦ ،
ومن المحدثين إبراهيم أنيس ص ١٥٩ ومحمد مندور : فى الميزان الجديد :
ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، وجوبار ، وقد سبق عرض رايه وكذلك كمال أبودييب ،
وأخيرا شكرى عياد حيث يرى أن النبر يعوض الزحاف (راجع أحمد كشك :
ص ٢٢٧) وراجع أيضا : ميخائيل خليل الله ويردى : فلسفة الموسيقى
الشرقية .

(٣٤) نستخدم مصطلح القطع الطويل أحيانا بمعنى المقطع المتوسط (-) وفى هذه
الحالة نستخدم مصطلح المقطع زائد الطول بمعنى الطويل (+)
والاستخدامان شائعان .

(٣٥) راجع لسان العرب لابن منظور ، طبعة دار المعارف ص ١٨١٧ - ١٨١٨ .

(٣٦) راجع مثلا ابن رشيق : العمدة ص ١٣٨ والتبريزى : الكافى ص ١٩ .

(٣٧) الأخفش : كتاب العروض ص ١٤٤ .

(٣٨) راجع محمد العلمى : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٧٥ .

(٣٩) كتاب العروض ص ١٥٣ .

(٤٠) نفسه ص ١٤٤ .

(٤١) الأخفش « فارسى الأصل ، سكن البصرة ، مولى لمجاشع بن دارم بن مالك
من حنظلة بن زيد مناة بن تميم » ، راجع : اخبار النحويين ٣٩ ، طبقات
الزبيدي ٧٤ ، نزهة الألباء ٩١ ، نقلا عن : أحمد محمد عبد الدايم : مقدمة
تحقيق كتاب العروض للأخفش ، مرجع سابق ص ٢٩ .

(٤٢) راجع تمام حسان : الأصول مرجع سابق صفحات ٩٩ - ١٠٥ .

(٤٣) راجع : أحمد الهيب : الجانب العروضى عند حازم ، مرجع سابق ص ٣٨ .

(٤٤) تمام حسان : الأصول ، ص ١٠٢ .

(٤٥) « منطق أرسطو يعتمد ، فى تحصيل المعرفة ، على البرهان ، وهو نوعان :
القياس والاستقراء ، وأرسطو يسمي الأول البرهان القياسى ،
أو الاستدلالي ، ويسمى الثانى البرهان الاستقرائى ، والفرق بينهما عند أرسطو

أن الأول علمي يقيني والثاني ظني غير يقيني ، ومصير هذا الفرق بينهما ، في نظرية أرسطو ؛ أن القياس البرهاني يصل إلى العلم اعتمادا على الأوليات العامة العقلية التي لا تقبل برهانها عليها لبرهانها ، في حين أن البرهان الاستقرائي يعتمد استقراء الجزئيات للانتقال منها إلى الكل الذي يشملها ، حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ط ٤ ١٩٨١ ج ١ ص ٩١٩ .

(٤٦) نفسه ص ٨٢٤ .

(٤٧) عن هذا المذهب راجع حسين مروة ؛ المرجع السابق ص ٧٠٥ وما بعدها ، والطبيب تيزيني : مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، دار دمشق ط ٥ ١٩٨١ ص ٢٣٩ .

وما يحتاج إلى بحث في ضوء علاقة العروض بهذا المذهب ، مسألة اعتبار حرف المد ساكنا التي سبق أن ناقشناها في الفصل الأول ، ولعله من المسائل التي تحتاج إلى بحث في ضوء ما ننتزعه من علاقة المنهج العروضي (وغيره) بالمذهب الدرّي مسألة اعتبار اللغويين ، والعروضيين حرف المد جروفا ساكنا ، وليست متحركة ، فرعا أمكن فهم هذه المسألة على ضوء فهم المذهب الدرّي للحركة والسكون ؛ فالساكن مثلا ، عند الأشعرى وأصحابه ليس سوى مجموع ذرات منفصلة ، والزمان كذلك مجموع آتات منفصلة ، بين كل اثنين منها فراغ ؛ وهكذا شأن الحركة ، فهي أيضا مقسمة ؛ كالزمان والمكان ؛ إلى أجزاء لا امتداد لها ، يفصل بين كل حركة وحركة سكون ؛ فإذا قصرت فترة السكون كانت الحركة سريعة ؛ وإذا طالبت فترة السكون كانت الحركة بطيئة ؛ أي أنه لا فرق بين الحركة البطيئة والحركة السريعة بذاتها ؛ وإنما الفرق كامن في طول فترة السكون وقصرها فحسب ، وقد أخذ الأشاعرة بنظرية الطفرة في تفسير الحركة ، فقالوا أنها طفرة من نقطة إلى أخرى ، ولذلك التزموا بالقول أن الزمان طفرة من آن إلى آن في الفراغ الذي تتحرك فيه الجواهر أو الذرات ؛ ونظرية الطفرة هذه كان إبراهيم النظام أول من أخذ بها بين مفكري المعتزلة والأشاعرة كما يرى كثير من مؤرخي الفرق الإسلامية) (حسين مروة ؛ مرجع سابق ص ٧٣٧) .

ففى هذا النص يبدو واضحا ، أن نوعا من الاتفاق في المفهوم الدرّي للحركة والسكون بين أكثر من فرقة من الفرق الإسلامية ، ولكن الخلاف الذي يتضح فيها بعد هو اعتبار الحركة هي الجوهر المطلق لدى بعض المعتزلة في حين أن الآخرين قالوا بأن للسكون وجودا موضوعيا في الوجود ؛ ويمكننا أن نتصور أن جروفا المد (وبخاصة الالف) هي تركيب جليل من السكون المطلق والحركة المطلقة ، أو هو الحركة المطلقة التي تصل إلى حد السكون ، وهذا أمر يحتاج إلى باحثين متخصصين لاستكمال بحثه .

الفصل الرابع :

القافية

يبدو العروض العربى - حتى الآن - قائما على احساس واضح بالكم ، وأن لم تنتف امكانيات الاحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر ومنها أن شرط التفعيلة والوزن لا يحتم التساوى فى كم المقاطع فحسب ، بل فى ترتيبها أيضا ، بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد ، وبصفة خاصة موقع الوند بين الأسباب ، هى العلاقة التى ميزت التفعيلات عن بعضها البعض ، رغم تساويها كميًا .

غير أن هذا الأحساس غير الكمي لا يؤدي إلى ما فهمه البعض من خروج العروض العربى عن النمط الكمي من الأعاريض ، ذلك أن الأعاريض الكمية لا تعنى بالضرورة مجرد التساوى الكمي بين التفعيلات أو الأقدام ، تساويًا مطلقًا ، فمنها ما يوالى بين مقاطع مختلفة كما هو الحال فى الشعر الأغريقى ، حيث التابع المقطعى (طويل / قصير) هو الذى يميز قدما عن أخرى ^(١) .

نخلص من هذا إلى أن العروض العربى ، قد بنى أساسا على إحساس واضح (وإن لم يكن إدراكا علميا) بالكم مع امكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكمية ، وهذه العناصر التى تبدو بسيطة وغامضة فى الأوزان ، نجدها واضحة كل الوضوح وشديدة الأهمية فى العنصر الثانى من عناصر الإيقاع الشعرى كما أدركه العروضيون ، نقصد القافية .

تختلف الآراء بكثرة حول تعريف القافية ، حيث يراها الأخفش اخر كلمة في البيت ، ويراهم آخرون مساوية للروى أى اخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت ، في حين يراها الخليل ، وهو التعريف الأكثر شيوعا : « مجموعة الحروف التى تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت » (٢) .

وأيا كان التعريف المعتمد لدى العروضى ، فإنه لا خلاف على ضرورة لزوم ، ما يتفق على أنه القافية ، في نهاية كل بيت ، دون اخلال أو تغيير ، ولذلك ، فاننا حين نراجع ما يتفق العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كل بيت ، نجد أن تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدقيق بالفعل .

إن الجميع يتفقون على ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات في نهاية كل بيت ، وهى على النحو التالى :

١ - الروى ، وهو أهم هذه الحروف ولا بد من وجوده في القافية ، ولذلك لا يسمح بتغييره بأى حال من الأحوال ، ولهذا فقد كان لا بد أن يكون حرفا لا يقبل التغير أى لا بد أن يكون حرفا صحيحا غير معتل وأن يكون أصيلا في الكلمة حتى لا يحذف ومن هنا فلم يعتبروا حروف المد والهاء حروف روى الا في حالات معددة .
والروى إما أن يكون مقيدا (أى ساكنا) أو مطلقا (أى متحركا) وهنا فان حركته تسمى المجرى ، وهى لا بد أن تلزم ايضا .

٢ - الوصل هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروى ، أو الهاء التى تلى هذا الروى ، أى إما أن يكون حرف مد أولين أو هاء ، سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة فان كانت متحركة فحركتها تسمى النفاذ .

٣ - الخروج هو حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ مثل ضريهى ويوافقها .

٤ - الردف : وهو حرف مد قبل الروى ، فاذا كان الفا التزم الالف ، وان كان واوا أو ياء ، جاز التبادل بينهما .

٥ - التأسيس : الف بينه وبين الروى حرف يسمى :

٦ - الدخيل : وهو حرف صحيح بين التأسيس والروى وتسمى حركته الاشباع .

ويضاف إلى هذه الحروف والحركات حركتان هما :

الحذو : وهى حركة ما قبل الردف

والرس : وهو حركة ما قبل التأسيس .

وكما سبق القول ، فإن ما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الروى وحده ، وما بقى قد يوجد وقد لا يوجد ، ومن الحركات تلزم بحركة الحرف السابق على الروى . هذا فى حالة كون الروى مقيدا ، أما إذا كان مطلقا فإن حركته ، واشباعها يلزمان أيضا وأن كانت قد تحولت إلى حروف (الوصل والخروج) . وعلى هذا الأساس ادرك العروضيون للثافية خمس صور حسب عدد حروفها ، أطلقوا عليها التسميات التالية :

- ١ - المترادف وتتكون من ٥/٥ مثل الزوال وواضح أنها مردوفة .
- ٢ - المتواتر وتتكون من ٥/٥ مثل صاحب وواضح أنها مؤسمة .
- ٣ - المتدارك وتتكون من ٥//٥ مثل من صيل .
- ٤ - المتراكب وتتكون من ٥///٥ مثل فيها وأضح
- ٥ - المتكاوس وتتكون من ٥///٥ مثل الإله فجبهر

وإذا حولنا مكونات هذه الصور الى المقاطع لكانت كما يلى بالترتيب : (/-/-/)
 ب -/- ب ب ب -/- ومعنى هذا أن هذه الصور أو التشكيلات ، هى فى المقام الأول قائمة على الأساس الكمى ، والذي يعتبر جزءا من تكوين البيت الشعرى ، حيث أن موضع القافية هو الضرب ، ولهذا علينا أن نتذكر أن العروضيين قد حرصوا على ضرورة وحدة العروض والضرب فى كل أبيات القصيدة ، وإذا تساهلوا بشأن العروض فإن هذا التساهل لا ينال الضرب بأى حال من الأحوال ، وأن كان قد ورد فى الشعر كما سبق أن ذكرنا .

الحرص على وحدة الضرب ، أى ضرورة تكراره بنفس الصورة فى كل أبيات القصيدة ، هو حرص على توفير الأساس الكمى الذى تقوم عليه القافية ، أى البنية المقطعية الموحدة ، التى تتمثل فى العدد الثابت من الصوامت والصوائت ، غير أن هذا الأساس الكمى ليس هو وحده ما يحقق القافية ، وهذا الأساس لا يكتفى بالبنية المقطعية المجردة لتشكيله القافية وإنما يحرص على تحقيق الدقة الكمية المطلقة لكل العناصر فهناك أربعة حروف ينبغي أن تتكرر بذاتها كما هو الحال فى الروى ، والـف التأسيس والوصل سواء كان هاء أو ليثا والخروج وثمة حرف يجوز التبادل فيه بين الواو والياء هو الـدال والـشاد هنا بين حرفين متساويين كميا ، ولذلك لا يجوز التبادل بينهما وبين الالف لأن الالف أطول منها (فهى دائمة مد ، بينما الواو والياء يمكن أن يتحولا إلى حرفي لين) ، أما الدخيل فهو الحرف الوحيد الذى يجوز أن يكون أى حرف مساو كميا طالما انه صامت ، يضاف إلى ذلك ان كل الحركات بدءا من الرس لابد ان تكون هى فى كل الابيات ، وأى خروج عليها يعتبر عيبا من عيوب القافية يسمى السناد .

عبر ان هذه التحديدات الدقيقة لم تكن تهدف - فحسب - إلى ضمان التساوى الكمي بين تشكيلات القافية في القصيدة الواحدة وإنما هناك حرص واضح على ضمان قيم صوتية بعينها لابل ان تتكرر ، وهذا هو معنى الحرص على تكرار حروف بذاتها وحركات ، بذاتها ، وليس بدائل لها تساويها كميا ، وهذا اول ملمح كفي في القافية ، اما الملمح الثاني ، فهو ان الدقة في ضرورة تحقيق تساوي كمي معين ، حققت - ضمنا - ضرورة تضمن القافية . لمقطع منبور . ونحن نستطيع ان ندرك ان الصور الخمسة للقافية التي أوردناها من قبل تتضمن نبرا إما على المقطع الأخير (رقم ١) أو قبل الأخير (رقم ٢) أو الثالث أو الرابع أو الخامس من الآخر (٣ ، ٤ ، ٥ على التوالي) ، وذلك طبقا لقواعد النبر التي سنعرض لها في القسم الثاني .

صحيح ان العروضيين لم يدركوا ظاهرة النبر ولم يتعمدوا ان يحققوها ولكن النبر ظاهرة موضوعية تتحقق في الاستخدام اللغوي سواء أدركناها أم لم ندركها ، مثلها مثل المقاطع تماما ، ولاشك ان القدماء كانوا يستمعون إلى المقاطع المنبورة ، وقد يدركون تميزها ، وان لم يعرفوا ما الذي يحقق لها هذا التميز .

يضاف إلى هذه العناصر الكيفية عنصر كفي ثالث أحس به القدماء وسموه اسماء غير دقيقة ، فيحنما يقول الاخفش مثلا : « الشعر وضع للغناء والحداء والترنم ، واكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت »^(٣) ، فانه يشير ضمنا إلى أهمية هذا الموقع ، وما يتيح من فرصة للترنم ، ولذلك سنجد ان عددا كبيرا من حروف القافية هي من قبيل الصوائت التي تسمح بهذا الترنم . ويساعدنا علم اللغة الحديث ، ان ندرك ان في هذا الترنم ايضا نوعا من التنعيم ، الذي تتجمع نغماته طوال الكلام للتجسد واضحة في نهايته .

ان التنعيم هو خاصية صوتية ناتجة عن درجة Pitch الصوت ، فلكل صوت نغمته ، ولكن تسلسل الاصوات بنغماتها يتواصل محققا النغمة الاساسية في نهايته لتكون صاعدة ، أو هابطة ، أو مستوية^(٤) والقافية هي نهاية الكلام ، ليست نهاية الشطرة الثانية فحسب ، بل نهاية البيت كله ، ونهاية الجملة النحوية ، حيث يشترط استقلال كل بيت وزنا ونحوا ومعنى ، واذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر في عيب التضمين . . ومن هنا نخلص إلى ان موقع القافية هو موقع التنعيم الذي يستغله الشاعر للترنم كما يشاء .

على هذا النحو ، تكون قد اكتملت لنا ثلاثة عناصر كيفية تتحقق ضرورة في القافية ، وان لم يدركها القدماء ولم يعلنوها ، ولكن شروطهم حققتها ، وهي النبر ، والتنعيم والقيمة الصوتية الخاصة بالأصوات ذاتها بما تتضمنه من قوة اسماع وغيرها ، وهذه العناصر ، مع

القيم الكمية ، هي التي تفسر الضوابط التي وضعها العروضيون للقافية والتي سميت باسم عيوب القافية وهي :

- ١ - الإكفاء : وهو الجمع بين رويين متجانسين في المخرج .
- ٢ - الإجازة : وهي الجمع بين رويين مختلفين في المخرج .
- ٣ - الإقواء : وهو الجمع في المجرى بين حركتين مختلفتين غير متباعدتين (مثل الكسرة والضممة في فوارس ومدارس) .
- ٤ - الإصراف : وهو الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين في المجرى مثل الفتحة والكسرة في رداء وبناء) .
- ٥ - الإيطاء : وهو إعادة ذات اللفظ بذات المعنى قبل سبعة إبيات .
- ٦ - التضمين : تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه .
- ٧ - السناد : وهو اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات وهو أنواع :
 - سناد التأسيس : تأسيس قافية وإهمال أخرى .
 - سناد الردف : إرداف قافية وإهمال أخرى .
 - سناد الحذف : اختلاف الحذف بفتح مع كسر أو ضم .
 - سناد الأشباع : اختلاف الأشباع .
 - سناد التوجيه : اختلاف التوجيه ... (٥) .

ففى هذه العيوب نلاحظ حرصا على القيم الصوتية كما هو الحال في الإكفاء والإجازة والإقواء والإصراف والسناد ، وحرصا على التنعيم (مع القيم الأخرى بالطبع) في التضمين ، أما الإيطاء فهو ضابط أو عيب لا يتعلق بالقافية ذاتها إلا من بعيد ، وإنما يتعلق بمفهوم عام للشعر ، من حيث كونه طاقة لغوية ومن حيث أنه بناء محدد للقصيدة . وفي هذا الأمر يشترك معه التضمين كما سنرى فيما بعد .

وثمة حقيقة يكاد ينعقد عليها الإجماع ، وهي أن كثيرا من هذه العيوب وغيرها من مصطلحات القافية ، كانت خبرة عربية قائمة قبل التحليل ، سواء بمعناها أو بذات المصطلح الذي أخذه علماء العروض بعد ذلك ، وهي حقيقة تجعلنا قادرين على الزعم بأن حجم تدخل العروضيين في تقنين القافية ، لم يكن بنفس الدرجة التي تدخلوا بها في تقنين الأوزان أو البنية العروضية عامة ، فمنذ بداية الشعر ، نجد مصطلح القافية ذاته سواء بمعنى الشعر عامة أو القوافي أى أو آخر الأبيات وغيرها من الدلالات^(٦) ، ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص :

سلى الشعراء : هل سبحو كسبحى بحور الشعر أو غاصوا مغاصى
لسانى بالثير وبالقوافى وبالأسجاع امهر فى الغياص^(٧)

وقد وردت أكثر من إشارة إلى أن مؤسس علم القوافي هو اقدم شعراء العربية أي المهلهل ابن ربيعة ، يقول اللمنهوري مثلا : « وعلم القوافي هو علم باصول يعرف به احوال اواخر الابيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها ، وموضوعه اواخر الابيات الشعرية من حيث ما يعرض لها ، وواضعه مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس »^(٨) ، وهذه الاشارات متوافقة مع ما يقال من أن مهلهل هو اول من لهل الشعر أي أرقه أو سلسل بناءه ، غير أن التلقيق في الامر يشير إلى صعوبة تصديق هذه الاشارات تماما .

ان الروايات العديدة عن ورود مصطلحات القافية في التراث الجاهلي تؤكد ان معرفة العرب بالقافية واجزائها وعيوبها كانت أكثر من معرفتهم بالاوزان ، فرغم انهم ابدعوا الاوزان والقوافي في أشعارهم ، الا أن محاكمتهم لبعضهم البعض وتصحيح الأشعار كان الأكثر فيها - حسب ما ورد الينا من نصوص - قائما على القوافي وليس على الاوزان ، ومن هنا امكننا القول ان دور السماع والاستقراء في وضع علم القافية كان أكثر من الاستدلال الذي حكم وضع العروض :

ورغم ان هناك اشارات قوية تؤكد ان الخليل بن احمد هو واضع علم القافية^(٩) فان المنهج الذي يكشف عنه هذا العلم يختلف عن منهج العروض الذي سبق ان أوضحناه ، فمبدأ تعريف العلم ، نجد غيابا ملحوظا للمعيارية التي حكمت تعريف العروض الذي هو علم تعرف به صحة أوزان الشعر من انكسارها . نحن هنا إزاء علم تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها . . « ولعلنا نلاحظ في المصطلحات السابقة غياب المصطلح الذي يساوي في شدته « انكسار الوزن » هنا فقط قبيح وليس مكسورا .

ان هذا لا يعنى بالطبع ان المعيارية قد غابت عن العلم والا فلا معنى العيوب السابق الإشارة إليها ، غير ان هذه العيوب - في معظمها - لم يفرضها العروضيون في حالة علم توافق الواقع الشعري مع قواعدهم ، وانما هي عيوب وجدت مع الشعر ، وعالجها العرب انفسهم قبل ان تقنن القواعد للقافية كعلم ، ومعنى هذا اننا نتصور ان قضايا القافية كانت مطروحة على مستوى الوعي المعرفي أو حتى العلم لدى العرب ، ولم يفعل واضعو العلم سوى تنظيم هذه القضايا ووضعها في نسق ، لم تتحكم فيه فكرة مسبقة كفكرة الدوائر العروضية مثلا ومن هنا جاء العلم قريبا من الواقع الشعري .

ويمكن تفسير هذا الاختلاف بين الاوزان والقوافي في المنهجية العلمية ، بما سبقت الإشارة إليه من توفر المادة العلمية الخاصة بالقافية ، وهذا امر نعتقد انه راجع إلى أهمية القافية بالنسبة للشعر العربي ذي الطبيعة الشفاهية التي تتطلب الانشاد والحفظ . فالانشاد

يحتاج إلى وقفة ضرورية تتناسب مع الطاقة التنفسية للمنشد ، أى بعد نهاية كل بيت^(١١) ، والحفظ يتطلب مفتاحا اذا تذكره الانسان تذكر بقية المحفوظ ، ومن هنا عرفت القصائد باسم رويها : دالية النابغة ، ولامية امرىء القيس ... إلخ .

وهذا التفسير لا يتناقى - على اية حال - مع الآراء التى ترى ان نشأة الشعر العربى كانت سجعية ، وان هذا الشعر قد ورث عن نشأته السامية ، القافية^(١٢) ذات الطابع الكيفى كما سبق ان أوضحنا ، فهذه جميعا تفسيرات تتعاون فى اثبات الوجود القوي للقافية ، ومعارفها فى التراث العربى قبل عصر التقنين والتقييد .

بل ان هذا التفسير يكشف الخلاف الجذرى الاعمق بين القافية والعروض ، فبينما العروض يعتمد الأساس الكمي فى المقام الاول ، نجد ان القافية قد اهتمت بالعناصر الكيفية اهتماما ربما يفوق الاساس الكمي لاننا وجدنا بعض التجاوز فى امكانية تغيير البنية المقطعية للضرب (عبر الزحاف مثلا) ، شريطة الا يخل بالحروف التى لا بد ان تتكرر اذ وجدت مثل الروى والصوائت المحيطة به ، قبله ، أو بعده .

هذا الخلاف يكشف اذن الموقف الأقل تحكما من قبل العروضيين ازاء القافية مقابل التشدد فى الأوزان ، ومع ذلك فان هذا التحكم لم يزل بشأن القافية . ففى الوقت الذى وجدنا فيه أشعاراً من مراحل مختلفة نخرج عن هذا التصور الشائع للقافية ، سنجد العروضيين يرفضون هذه الاشعار ، ويخرجونها من اطار الشعر كما سنرى فيما بعد ، وسوف نجد العروضيين يفرضون عناصر من افكارهم على القافية ، وهذا واضح بصفة خاصة بشأن بعض العيوب مثل الإيطاء .

ففى الوقت الذى تكثر فيه الحالات التى يستحب فيها تكرار لفظة بذاتها ومعناها فى الشعر مثل الالفاظ المشتركة (كالعين) واسم الممدوح واسم الحبيب والكنيات . . إلخ ، نجد ان العروضيين يعتبرون هذه الظاهرة عيبا اذا تكررت اللفظة دون ان يفصلها عن سابقتها سبعة أبيات ، وقيل عشرة أو ستة وعشرين^(١٣) . . إلخ ، وهم يعتمدون فى التعيب على ان هذه الظاهرة تدل على ضعف الشاعر وعدم معرفته باللغة وضيق مفرداته اللغوية . غير ان تحديد الابيات الفاصلة بين اللفظين المتكررين بسبعة أبيات - وهو الشائع - يدل على انهم يحكمون معيارهم فى حدود القصيدة والتى يجب الا تقل عن سبعة أبيات^(١٤) .

كذلك يدخل تعيب العروضيين للتضمين ، رغم وروده فى الشعر القديم ضمن حدود تصورهم الكلاسيكى لضرورة استقلال البيت عن غيره من أبيات القصيدة ، وصحيح ان ثمة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال فى العصر الجاهلى ، تتعلق بطاقة المنشد ، والحافظ ، كما قلنا ، وايضا بكون الشعر حامل المعرفة والحكمة التى يفضل ان تكون موجزة ومكثفة حتى يسهل حفظها ؛ ولكن هذه الضرورة زالت مع تغير مفهوم الشعر بعد الاسلام

وانتهاء عصر المشافهة إلى التدوين ، ومع ذلك ظل التحكم العروضى بشأن التضمين قائما بقوة .

ان هذا التحكم يشير إلى نفس الجذر الاشكالى فى البنية العقلية للعروضيين : فكرة الأصل ، والحرص على أن يطابق الفرع الأصل ، صحيح أن الأصل هنا ليس هو الدوائر أو نظرية التباديل والتوافيق ، وإنما هو الاستخدام الجاهل - فى الاغلب الاعم - ولكنه ظل - بالنسبة لهم - أصلا لا يجوز الخروج عليه ، حتى وان تغيرت الدواعى التى دعت إليه أو حتى لو تغير الشعر نفسه كما سنرى فيما يلى .

هوامش الفصل الرابع :

- ١ (راجع دراستنا : نحو علم للعروض المقارن (اطار عام) مجلة ادب ونقد ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٦ ص ١١٢ وما بعدها .
- ٢ (راجع كتابنا : موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، مرجع سابق ط ٢ ص ٦٣ .
- ٣ (نقلا عن حسين نصار (دكتور) : القافية في العروض والادب ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ ص ٣٧ .
- ٤ (راجع بالتفصيل القسم الثاني من الكتاب .
- ٥ (راجع على سبيل المثال الحاشية ص ٩٨ - ١٠٥ .
- ٦ (راجع حول تاريخ القافية : حسين نصار : مرجع سابق ص ٥ وما بعدها .
- وعوفي عبد الرؤوف : تقديم تحقيق كتاب القوافي لابي يعلى التنوخي ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٧ (ديوانه ص ٧٦ - ٧٧ نقلا عن حسين نصار ، مرجع سابق ص ٢١ .
- ٨ (حاشية الدمنهورى : ص ١٥ .
- ٩ (حسين نصار . ص ٩
- ١٠ (يقول الصبان عن القافية أنها « محل الوقف والاستراحة » راجع الشرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة الوهية بمصر ١٢٨٨ هـ ص ٧٥ .
- ١١ (راجع مصطفى عوض الكروم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ ص ٤١ - ٤٩ ، ود . عوفي عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ص ٦٥
- ١٢ (الدمنهورى ص ٩٨ .
- ١٣ (نفسه ص ٧٨ .

القسم الثاني :

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع في الشعر العربي



مقدمة

العروض وإيقاع الشعر

حرصنا منذ بداية هذا الكتاب على ان نميز بين العروض وإيقاع الشعر العربي ، وأوضحنا ان العروض العربي ، ليس الانظرية في إيقاع الشعر العربي ، وان كانت هي النظرية التي قدر لها السيادة لأسباب ، بعضها يتعلق بتكاملها المنهجي - على الأقل شكليا - وبعضها يتعلق بالظروف التي عاش فيها هذا العروض والشعر العربي نفسه ، اى في ظل مجتمع لم يتجسج في ان يخرج خروجاً جذرياً عن اطار الظروف الاجتماعية والفكرية التي انتجت العروض .

على المستوى الفكرى لم يتح لأى إنجاز فلسفى مادى بالمعنى الدقيق ان يتحقق وينجز مفاهيم علمية متكاملة ، تستطيع مواجهة التيار الصلب السائد من الفكر المثالى ، والذي ساندته سلطة غيبية ، ظلت حتى في لحظة تفتحها العقل على انتاج المعتزلة (في عصر المأمون) قامعة ، أو رفضة لأى مخالفة أو مغايرة ، ولا شك أن قمع المأمون لمعارضى الاعتزال كان نهاية ملتبسة - تمت باسم التحرر والعقل - للاجتهاد الذى ازدهر قبل ذلك بقرنين من الزمان ، وكان قادرا - لو استمر - على أن يضع في يد أهله من المسلمين العدة القوية لمواجهة الاعداء الداخلين والخارجيين الذين تكالبوا بعد ذلك ليقضوا على دولة زاهرة متقدمة ، توفرت لها كل مقومات الخروج من عصور الإقطاع إلى الرأسمالية ، أى إلى الدولة البرجوازية الحديثة ، قبل أوروبا بأزمان^(١) . تكالبت إذن قوى خارجية مع عوامل داخلية

أوقفت حركة المجتمع العربى الإسلامى إلى الإمام ، وظل هذا القمع قائما مهما اختلفت أشكاله حتى يومنا هذا ، وهذا بالطبع لا ينغى المحاولات المستمرة التى قامت هنا أو هناك فى أرجاء الدولة الإسلامية للانتقاذ واسترداد العافية ، ولكن هذه المحاولات القديمة والحديثة ، لم تنجح أبدا فى أن تحقق تجاوزا جذريا للموضع الذى سار فى طريق التدهور دون رجعة . ومن هنا فإن حركات الخروج والتجديد ظلت لحظية ومؤقتة ، وظل انجازها كذلك غير جذرى بالمعنى الدقيق ، ومن ثم - لم يكن قادرا - على أن يحقق قطعية جذرية مع لحظته المتدهورة أو مع تراثه السابق الذى لا يمكن تطويره دون أحداث القطيعة معه .

على مستوى العروض ، تتالت محاولات كثيرة لوضع أماريضى جديدة أو لتعديل العروض الخليلي ، ولكنها ظلت - فى النهاية تهميشا وتعليقا على الخليل وليست خروجا جذريا عليه^(٢) ، ولعلنا نوضح هنا ما نقصله بالجلرية ، حين نرصد الملامح الأساسية التالية للعروض العربى ، والتى لم نجد أحدا يخرج عليها :

١ - أن العروض العربى قام على منهج غلب فيه الاستدلال على الاستقراء ، مما أدى إلى تغليب النظرية العروضية على الواقع الشعرى الذى نعرف أن كثيرا منه كان قد ضاع قبل عصر الخليل^(٣) ، بالإضافة إلى أن التحديدات المسبقة التى وضعها اللغويون (ومنهم الخليل) قد قلصت حدود المادة المعتملة كشواهد .

٢ - ترتب على هذا الأساس المنهجى نظرة معيارية ترد إلى الأصول ، وتنفى ما لا يتفق مع الأصل ، وهى نظرة ذات طابع أخلاقى تحكمت فيه الأسس الفلسفية بجانب المعايير الأخلاقية السائدة سوا كانت جماعية أو فردية ، بالإضافة إلى تحكم الدوق الفردى فى أحيان كثيرة ، سواء عند القدماء ، أو المحدثين^(٤) .

٣ - وترتب على هذه المعيارية تقلص وظيفة العلم إلى مجرد « معرفة صحيح أوزان الشعر من انكسارها » دون أن يتعدى ذلك إلى الوظيفة الأهم ، وهى علاقة ذلك بالشعر ، أى بقية عناصر القصيدة وخاصة دلالتها ، وحين تطرق بعض القدماء إلى هذه القضية وقعوا فى تعميمات وانطباعات ، لأنهم انطلقوا من نفس الأساس الخليلي أى فكرة الأوزان الأصلية المجردة ، التى كانوا هم أنفسهم يعرفون أنها لا تتحقق بذاتها ، على الأقل بسبب عدم خلوق قصيدة من الزخافات والعلل . ومن ثم فإن الربط بين الوزن والغرض ، أو العاطفة أو حتى درجة العاطفة ، لا يودى إلى نتيجة دقيقة^(٥) .

٤ - ورغم الخلل الواضح فى تحديد الوحدات العروضية الصغرى ، بل وفى تحديد الوحدات اللغوية الصغرى (الساكن والمتحرك) ، بحيث اعتبر وحدات ما لا ينطبق عليه المفهوم ، لأنه يمكن أن يتحلل إلى ما هو أصغر منه ، مع ذلك ، فقد استطعنا أن ندرك أن

الأساس الذى قام عليه العروض هو فى المقام الأول أساس كمى ، وإن لم يكن مدركا - من قبلهم - إدراكا علميا . وعلى ذلك فرغم بعض العناصر التى برز دورها وخاصة فى القافية وأهمية الوند ، فإنها قد برزت تلقائيا ، ودون إدراك علمى ، ودون أن تشغل حيزا فعليا فى النظرية العروضية ، ومن هنا غابت عن هذه النظرية امكانيات ثرية قائمة فى اللغة بالفعل ، مثل النير والتنغيم .

هـ - إن العروض تضمن مصادرة واضحة ، ليس فقط على أشعار الماضين الذين لم يعرفوهم أو رفضوهم ، وإنما صادر بمعياريته وتمسكه بالأصل المطلق ، على أى تحديد وإبداع فى الشعر .

ورغم ما سبق قوله من أن حركات التجديد والابداع فى الحياة العربية لم تكن جذرية بما يكفى ، فإننا نتصور أن حركات الابداع الشعرى ، كانت أكثر جذرية بالنسبة لمحاولات التجديد فى العروض ، الذى ظل رافضا لهذه المحاولات .

إن تاريخ الشعر العربى منذ نشأته ، يشهد بأنه لم يتوقف لحظة عن إنتاج النماذج الشعرية التى لا تتفق مع قواعد العروض ، سواء جزئيا أو كليا ، فمنذ نصوص الجاهليين ، عبيد بن الأبرص ، والأمير امرئ القيس والنابعة وغيرهم . نجد نصوصا لا تلتزم بالوزن الواحد^(٦) ، أو بالقافية الواحدة^(٧) ، ونجد أبا العتاهية المعاصر للخليل يعلن صراحة أنه « أكبر منه » وينظم على أوزان لم يقل بها ، وبعد ذلك تتوالى الأشكال غير المتفقة مع العروض وخاصة مع القافية مثل الدوييت والمثلثات والخمسات والمربعات والمسمطات ثم الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة ، ثم بعد ذلك الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر فى العصر الحديث .

وإذا كانت مخالفة أشكال المسمطات والخمسات وغيرها تقتصر على الإتيان بأكثر من قافية فى القصيدة الواحدة ، بجانب تغيير الأضرب (حيث يجتمع الوزن تاما ومشطورا) (وإن كان هذا يمكن أن يقبل إذا اعتبر البيت التام بيتين مشطورين) ، وإذا كانت مخالفة الشعر المرسل ، كما تحقق فى الشعر العربى الحديث قاصرة على التخلص من الروى مع الحفاظ على الوزن ، وعلى بنية القافية فى معظم الأحوال ، فإن مخالفة الموشحة والشعر الحر وقصيدة النثر ، كانت أكبر من ذلك كثيرا ، وتحتاج إلى وقفة خاصة .

لا شك أن الموشحة تعتبر أعلى ظواهر التجديد فى العصر العربى القديم ، وليس لدينا شك أيضا فى أن تأثيرا أندلسيا واضحا قد ساهم فى إنتاج هذا التجديد ، ذلك أن خروج الموشحة على العروض ليس قاصرا على تمييز الغصن عن القفل وهو الأمر الذى اعتمد عليه من ردوا الموشحة إلى المسمط ، حيث يتشابه سمط المسمط (أى شطرته المفردة المتفقة القافية

مع مثيلاتها في كل المسمط) مع قفل الموشحة ، هذا التمييز هو أحد عناصر خروج الموشحة على العروض ، غير أن هناك من العناصر ما هو أخطر ، حيث نرى :

١ - إن نظام القافية في الموشحة أكثر تعقيدا بكثير من المسمط ومن القافية الموحدة . فقافية الأقفال (الموحدة) تختلف عن قوافي الأغصان المتغيرة ، وقد ترد قواف داخلية في الأقفال أو في الأغصان .

٢ - أن أوزان الموشحات ليست جميعها هي الأوزان العربية بل إن أفضلها لديهم هو الأوزان غير العربية ، كما أن الموشحة الواحدة قد تتضمن أكثر من وزن ، ناهيك عن جمعها بين أكثر من ضرب من ضروب الوزن الواحد .

٣ - إن القفل الأخير أى الخرجة ، يتميز بأنه أقرب إلى الأغنية الشعبية التي هي أساس الموشح كله ، وعليها يبنى وخاصة في موسيقاه إن لم يكن في وزنه ، إذ من الواضح أن لهذه الخرجات أصولا في الأغاني الشعبية الأندلسية ، نظرا لكثرة الألفاظ العامة ، وكذلك المعاني الشعبية فيها ، والأهم من ذلك أنها تعتمد أساسا على اللحن ، وهو الأمر الذي يجعل ابن سناء الملك يعتبر أن الموشحات « ليس لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب ، وأكثها مبنى على تآليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواء مجاز » (٨) .

إن هذه الخصائص الإيقاعية ، والتي تحتاج إلى دراسة أكثر تفصيلا بمنهج معاصر جعلت الموشحة فنا متميزا في الشعر العربي ، وملهما لما جاء بعده من شعر ، شعبي أو فصيح (٩) ، وخاصة في الزجل الذي يعتبر عمدة الأشعار الشعبية حتى العصر الحديث ، والذي قام على أساس وزن غير خليلي (مستفعلن فعلمن فعلمن في الغالب) وكذلك على نظام مخالف في القافية . ويبدو لي أن الأصول الشعبية من ناحية والنضج الاجتماعي الذي عاشته الأندلس ، كانا وراء هذا التراث الإيقاعي ، الذي يحقق ما يمكن أن نسميه بالبوليفونية الموسيقية الناتجة عن تعدد الأصوات (إذا اعتبرنا لكل وزن صوتا بالمعنى النقدي) وكذلك لكل قافية ، وهو أمر ما كان يمكن أن يتحقق دون أن يكون المجتمع نفسه على مشارف العصر الحديث (١٠) وهذا ما تحقق بالنسبة للأندلس ، ولكن بعد خروج العرب منها .

في العصر الحديث ، كانت نهضة الحركة التحررية في المشرق العربي ، وواء ظهور الشعر الحر ، ورغم أننا وجدنا نصوصا من الشعر الحر منذ عشرينيات القرن لدى شعراء ابوللو (١١) ، إلا أنها كانت نصوصا قليلة ولا تمثل ظاهرة بالمعنى الدقيق لمصطلح الظاهرة ، هذه الظاهرة لم تتبلور وتصبح العماد الأساسي للشعر العربي إلا بعد الحرب العالمية الثانية في العراق ومصر والشام والسودان . . . الخ ، ولا شك أن الحرية التي تحققت في الشعر الحر ، كانت مطلبا من مطالب الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث ، الذي شهد اشكالا

مختلفة من التمرد على القيود العروضية ، غير أن الخلفية الفكرية والاجتماعية لم تساعد الشعراء على تحقيق هذا المطلب ، الا حينما ظهرت قوى اجتماعية جديدة في الأربعينات ، لتلعب دورا بارزا في الحياة فنيا وفكريا وسياسيا تمثلت في حركة التحرر الوطني التي قادتها فئات من البرجوازية الصغيرة والوسطى .

على هذا الأساس حقق الشعر الحر مجموعة من الخصائص الإيقاعية يمكن أن نرصد منها :

١ - تحرره من نسقية الوزن ، فلم تعد الوحدة المعتمدة هي البيت وإنما التفعيلة ، وأصبح السطر بديلا للبيت ، يتكون من عدد غير ثابت من التفعيلات ، ولا يلتزم بالشرطية أو بالنسق . وفي هذا السياق ايضا تجاوز الشعراء العروض في استخدام زخافات لا تجوز ، بل أدخلوا أكثر من وزن في القصيدة الواحدة .

٢ - التحرر من نسقية القافية ، فليس صحيحا أن الشعر الحر قد تجاهل القافية ، فقد أتى بها أحيانا ولكن بنظام جديد ، غير أحادي ، إذ يمكن أن تأتي عدة قواف في القصيدة الواحدة ، كل منها يشمل عددا من الاسطر ، سواء المتوالية أو المتقاطعة ، كما سترى في نموذجنا التطبيقي فيما بعد .

٣ - استخدام التضمين والتدوير بكثرة ، وهذا كان انعكاسا لمفهوم مختلف للفن والشعر ، لا يقوم على التجاور بين الأبيات كما هو الحال في النظرة الكلاسيكية ، وإنما على التجادل والتواصل بين أجزاء القصيدة أو محاورها (وليس سطورها) لأن التجربة هنا شاملة وكلية لا يمكن تميزتها إلى أبيات ، ولا شك أن التضمين والتدوير كانا من العناصر التي ساعدت القصيدة على السير في اتجاه قصيدة النثر بعد ذلك .

٤ - ساهم التنوع في اطوال السطور ونهاياتها ، في إبراز الدور الإيقاعي لعناصر إيقاعية أخرى غير الوزن أو الكم ، فبرز دور النبر أحيانا والتنغيم ، وهي العناصر التي اعتقد أنها تلعب الدور الأهم ، مع الإيقاع الفضائي (أي توزيع الكلمات في فراغ الصفحة ، وتنظيم الصور والمجازات) في إيقاع قصيدة النثر الذي مازال غامضا حتى الآن ويحتاج إلى دراسات تفصيلية .



إن هذه الأشكال غير المتوافقة مع النظرية العروضية ، بالإضافة إلى الملامح العامة التي رصدناها ، بعد دراسة تفصيلية - لهذه النظرية ، تشيران بوضوح إلى أن إيقاع الشعر العربي يحتاج إلى منظور جديد لفهمه ودراسته ، ولقد أشرنا في مقدمة الكتاب إلى النظريات

والبدائل الجديدة التي قدمها المحدثون لهذا الإيقاع ، كما عرضنا وجهة نظرنا بشأنها ،
ولذلك فإننا نرى أن ما يحتاجه الإيقاع العربي هو منهج لدراسته ، وليس نظرية فحسب ،
والمقصود بالمنهج فهم جديد لمكونات هذا الإيقاع ووظيفته في الشعر ، وخطوات اجرائية
دقيقة لدراسة هذه المكونات ووظائفها وهذا ما سنحاول أن نقدمه في هذا القسم .



(٦) من النصوص التي لا تلتزم بالوزن معلقة عبيد بين الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالحطبيات فالدنوب

وقصيدة أمية بن الصلت : (وردت في سيرة أبي اسحق)

عيني بكى بالمسيلات أبا الحارث لا تذخرى على دمه

ونص منسوب لامرئ القيس (في مفتاح العلوم للسكاكي) :

إلا	يا عين	فابكى	على	فقدى	ملكى
وإتلاقي	لالي	بلا	صرف	وجهد	
تخطيت	بلاداً	وضيعت	فلاها		
وقد كنت	قديماً	أخاعز	ومجد		

(وهو على وزن مفاعن فعولن) .

(٧) ومن نماذج عدم الالتزام بالقافية الموحدة نصوص لامرئ القيس منها ما جاء في رسالة الغفران للمعري :

يا أصحابنا	عرجو	تقف	بكم	أسج
مهريه	دلج	في	سيرها	معج

طالت بها الرجل

فمرجوا	كلهم	والهم	يشغلهم
والعيس	تعملهم	ليست	تعملهم

وعاجت الرمل

يا قوم	ان	الهوى	إذا	أصاب	الفى
في القلب	ثم	ارتقى	فهد	بعض	القوى

فقد هوى الرجل

ومنها ما جاء في ديوانه :

خيال هاج لي شجنا فبت مكابدا شجنا
عميد القلب مرتنا بذكر اللهو والطرب
سبتني طيبة عطل كأن رضاها عسل
ينوء بخصرها كفل ثقيل روادف الحقب الخ

وهناك نص مرسل القافية ورد في اعجاز القرآن للباقلاني يقول :

رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفى بعمري صحبته
تمسكا مني بالود ولا أحسبه يزهد في ذي أمل
تمسكا مني بالود ولا أحسبه يغير العهدا
ولا يحول عنه أبدا فخاب فيه املي

وهو نص مضطرب الوزن أيضا .

٨) راجع : ابن سناء الملك : دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابي دمشق سنة ١٩٤٩ . ص ٢٥-٣٨ .

وعن الموشحات راجع أيضا :

عبد العزيز الاهواني : الموشحات الاندلسية ، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة وكتابه «الزجل في الأندلس» ، نشر معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة سنة ١٩٥٧ .
ود . سيد غازي : في أصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ، ط . ١٩٧٦ .

٩) راجع اثر الموشحات على الشعر الرومانسي العربي ، في دراستنا : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ص ١٠٤ وما بعدها .

١٠) من المعروف أن الموسيقى البوليغونية لم تظهر في أوروبا إلا في العصر الحديث . راجع يوسف السيسى : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، أكتوبر ١٩٨١ ص ١٨٨ .

١١) راجع موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، الفصل الثالث .

وعن إيقاع الشعر الحر راجع رسالتنا : البنية الإيقاعية في شعر السياب ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ ، ورسالة علي عشري زايد «موسيقى الشعر الحر» للماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ١٩٦٨ .

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع في الشعر العربي

١ - اللغة وطاقتها الإيقاعية

يستخدم مصطلح الإيقاع أساسا في الموسيقى ، باعتباره تنظيما للشق الزمني منها^(١) ، غير أن ظاهرة الإيقاع ، ظاهرة شائعة في مختلف الفنون ، وليس فقط في الموسيقى ، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية^(٢) ، بل يمكن القول انه - بمعناه العام كتنظيم للعناصر - يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة ، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلل عن نظامه الخاص الذى يؤدى - عبره - وظائفه .

غير أن الإيقاع في الشعر ، لا يقف عند حدود هذا المعنى العام ، وإنما يحقق علاقة قوية مع الإيقاع الموسيقى تمتد منذ بداية نشأة الانسان على الأرض ، ذلك « أن الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى لا تشكل سوى في واحد في الأصل ، وقد كان منيعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الاجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعى »^(٣) ورغم انفصال هذه الفنون إلى فنون مستقلة ، إلا أن الطاقة الإيقاعية ظلت كامنة في كل منها ، مشيرة إلى هذا الاصل المشترك تاريخيا ، وإنسانيا ، حيث تجتمع الطاقات الانسانية العضوية والمجردة في مصب واحد هو الانسان ككائن حى .

بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر ، وليس مفروضا عليه من الخارج ، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها ، تلك التجربة الرمزية التى تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز .

إن الإيقاع والمجاز الضروريان للتجربة الشعرية يمكن أن يكونا ضروريين أيضا في فنون اخرى مثل الموسيقى والنحت أو التصوير أو الرقص . . الخ ، غير أن وسائل تحقيق الإيقاع (والمجاز) في الشعر تختلف عن الفنون الاخرى في كونها تتمثل في اللغة دون

غيرها ، وهذه هي قضية الشاعر الكبرى ، نظرا لان اللغة هي تراث شائع يستخدمه جميع البشر ، ويحمل تاريخهم وخيرتهم ، ومن ثم فهو ليس مجرد مادة خام محايدة كما يبدو بالنسبة لللغيمات الموسيقية أو الألوان أو الحركات . . الخ .

ولقد اختلف علماء الجمال والنقاد اختلافا شديدا في طبيعة العلاقة بين لغة الشعر واللغة العادية ، فبالغ بعضهم في الفصل بين اللغتين معتبرا « اللغة الشعرية » لغة خاصة - مفارقة للغة العادية ، بينما أدرك اخرون أن هناك علاقة بينهما ، ولكنه رأى أن لغة الشعر تغير^(٤) اللغة العادية أو تنحرف عنها^(٥) ، أو « تفك آليتها »^(٦) وهذه المصطلحات تشير إلى أن ثمة نمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر ، وأن لغة الشعر مغايرة له أو انحراف عنه يسعى إلى فك آليته وخلق الحياة فيه ، وهذا غير صحيح لان لغة الشعر هي نفس لغة النثر . . نفس الالفاظ والأصوات والتراكيب ولكنها منظمة بطريقة مختلفة والعلاقة بينها علاقة أخذ وعطاء دائما . إن اللغة - كل لغة - هي « نظام شفرى مركب طبيعى ، يتواصل عن طريقه افراد مجتمع ما ، ويتكون في أساسه من عدد محدود من الأصوات كل منها يخلو في ذاته من المعنى . . (وهذا النظام) ، يتكون في واقع الأمر من عدة أنظمة كل منها نظام مركب في حد ذاته . ولكن هذه النظم ليست مستقلة عن بعضها البعض ، وإنما تتشابك في دوائر متصلة لا يفصل بينها سوى اهداف الدراسة والتعليم فقط ، ولعل أهم هذه النظم ، النظام الصوتى ، والنظام الصرفى ، والنظام النحوى ونظام التعبير عن المعانى ، ونظام الكتابة »^(٧) .

من هنا فإن للغة النثر واللغة العادية نظاما مركبا ، وإن الشاعر يعيد تنظيم هذه اللغة بعناصرها المختلفة (التى هى بدورها نظم في داخل النظام) وأهم هذه النظم - فيما يختص بدراستنا الحالية ، هو النظام الصوتى ، وهنا يأتى السؤال : كيف يعيد الشاعر تنظيم اصوات اللغة ؟

للإجابة على هذه السؤال ، لابد من معرفة مكونات هذا النظام الصوتى في اللغة العادية .

إن النظام الصوتى للغة مكون من عدد محدود من الاصوات يختلف من لغة إلى أخرى ، وتتمايز الاصوات عن بعضها البعض بعدد من الخصائص الناتجة عن عملية النطق أو اخراج الصوت بمعنى أن خروج كمية من الهواء عبر الجهاز الصوتى يجعل للصوت خصائص معينة نتيجة لاحتكاك الهواء بمواضع معينة في هذا الجهاز . تلك الخصائص ينقلها الهواء في شكل موجة (أو موجات) صوتية إلى أذن السامع .

ويرى الدكتور عبد الرحمن ايوب أن العنصر الاساسى الذى يميز الصوت عن الاخر هو قوة اسماعه التى تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجته ومرعته^(٨) بمعنى آخر فان ما يحدد

خاصية الصوت مجموعة من العوامل الموضوعية تتمثل في الجهد المبذول في اخراجه ، بما يترتب على هذه الجهد من حجم كمية الهواء المضغوط من الرئتين ، كما تتمثل هذه العوامل في طبيعة المواضيع التي يمر بها هذا الهواء في الجهاز الصوتي^(٩) ، وينتج من هذه العوامل الموضوعية عدد من الخصائص تميز كل صوت ، هذه الخصائص هي :

١ - علو الصوت Loudness وهذا مقابل مدى اتساع الموجة Amplitude تبعاً لقوة الجهد المبذول في اخراجها ، ومعناه زيادة علو الصوت كلما زاد اتساع الموجة التي تحملها ، وعلى أساس العلو هذا تتحدد مجموعة أخرى من خصائص الصوت هي : طوله ، أو قصره ، قوة اسماعه أو ضعفها ، جهره أو همسه ، نبره أو عدم نبره ، بحيث يمكن القول في الغالب أنه كلما زاد علو الصوت كان قوى الاسماع ، طويلاً ، مجهوراً منبوراً ، وخير مثال على ذلك الصوائت في اللغة العربية ، وهذا بالطبع لا ينفي أن عوامل أخرى كثيرة تتداخل في هذا السياق .

٢ - درجة الصوت Pitch وهذه تقابل تردد الصوت Frequency أى عدد الذبذبات التي ينتجها الجزء في الثانية ، وعلى أساس هذه الخاصية تتحدد نغمة Tone الصوت عالية كانت أم هابطة أم مستوية .

٣ - نوع الصوت Timbre وهذا ناتج عن نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة المركبة حاملة الصوت ، وتلك يلعب فيها اختلاف أعضاء النطق - بين الاطفال والبالغين أو بين الرجال والنساء مثلاً - الدور الاساسي^(١٠) ، ولذلك فإن هذه الخاصية لا تدخل في اعتبارنا - هنا - نظراً لأننا نتعامل مع نص مكتوب (الشعر) لا يختلف نوع الصوت فيه .

إن هذه الخصائص تتوفر في كل صوت لغوي على حدة ، وهي التي تكون تميزه عن غيره من الاصوات ، وبما لاشك فيه أن توالى الاصوات في كلمات وفي جمل يترك تأثيراً على هذه الخصائص ، فطول الصوت مثلاً يزداد إذا وقعت بعده همزة أو حرفان مدغمان أو صوت مجهور أو إذا وقف عليه في وسط الجملة^(١١) . . الخ ، وهذا معناه - أن خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت في بناء مركب هو النظام الصوتي للغة العادية ، ولا شك أن هذا يحدث أيضاً في النظام الصوتي للغة الشعر .

٢ - مفهوم الايقاع الشعري وعناصره

سبق القول أن لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية ، ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه (على المستوى الصوتي) مصطلحاً هو « الايقاع » ذلك أن الايقاع هو

« تتابع الاحداث الصوتية في الزمن »^(١٣) أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة^(١٤) ومعنى ذلك أن الايقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في غمط زمنى . محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الاصوات كافة ، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس ايقاعه . فنجد بعض اللغات مثلا تعتمد على كم المقاطع اساسا ويسمى ايقاعها في هذه الحالة ايقاعا كميّا Quantitative ونجد أخرى تعتمد على النبر اساسا ويسمى ايقاعها ايقاعا كيفيّا Qualitative أو نبريّا^(١٥) ولا يعنى هذا أن العناصر الأخرى ليست موجودة في الايقاع ، فهي متوارية خلف هذا العنصر الاساسى ، وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة^(١٥) .

يمكننا إذن القول أن هذه الخصائص الصوتية امكانيات قائمة في كل اللغات ، وأن تنظيمها هو الذى يخلق الايقاع في الشعر ، ولذلك فقد اعتاد دارسو الايقاع المحدثون أن يستخلصوا من تلك الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر للإيقاع الشعرى . هذه العناصر هي :

المدى الزمنى Duration والنبر Stress ثم التنغيم Intonation فالمدى الزمنى والنبر مرتبطان — كما سبق القول — بعلو الصوت ، ويرتبط بهما أيضا الجهر والهمس وقوة الاسماع وضعفه ، أى أن دراسة المقاطع (على أساس المدى الزمنى) ، والنبريغنيان عن دراسة هذه الصفات الاخيرة ، نظرا لأنها متضمنة فيهما ، وكما سبق القول فإن الصوائت التى هو اطول الاصوات في اللغة العربية ، هي أكثرها جهرا واقواها إسماعا ، وأما التنغيم فهو نتاج توالى نغمات الاصوات الناتجة عن درجاتها .

أما الصفة الثالثة في الاصوات (النوع) فقد اهملناها نظرا لأنها لا تؤثر في الايقاع ما دامت القصيدة من نتاج شخص واحد رجلا كان أم امرأة — طفلا أم عجوزا ..^(١٦) نريد الآن أن نختبر عناصر الايقاع الثلاثة وامكانيات وجودها كعناصر منتظمة في ايقاع الشعر العربى وعلاقتها بالعروض العربى :

أولا : المدى الزمنى المقاطع

المدى الزمنى هو المدة التى يستغرقها الصوت في النطق أى « الفترة التى يظل فيها عضو أو عدد من الأعضاء الصوتية على وضع بعينه اثناء إنتاج صوت بعينه »^(١٧) . ولقياس هذه المدة لجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوى إلى أجزاء سموها بالمقاطع وكل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين ، ويتكون من أكثر من صوت ، وقد اتفق على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع هي :

١ - المقطع القصير : ويرمز له بالرمز (ب) ويتكون من :

صامت consonant + صائت Vowel قصير مثل الباء واللام حرفي الجر .

٢ - المقطع الطويل : ورمزه (-) ويتكون من :

صامت + صائت طويل مثل (لا)

أو من صامت + صائت قصير + صامت مثل (لم) .

٣ - المقطع زائد الطول ورمزه (ـ) ويتكون من :

صامت + صائت طويل + صامت مثل دار ° ، قال ° .

أو من صامت + صائت قصير + صامتين مثل حَبْر ° (١٨) .

ومن المهم أن نلاحظ الدور الأساسي الذي تلعبه الصوائت في هذا التقسيم سواء كانت طويلة (مد) أو قصيرة (حركات) ذلك أن هذه الأصوات تعتبر (الأصوات المقطعية) التي تحتل قمم المقاطع ، بينما تحتل الصوائت الوديان (١٩) ، ومعنى هذا أن هذه الأصوات تعد أطول أصوات العربية ، وهى الأصوات الحنجرية قوية الاسماع - الخ . لأنها هى الأصوات التي تنطلق موجتها دون عائق من الجهاز النطقى للإنسان .

وفي اللغة العربية يشيع النوعان الأول والثاني من المقاطع ، بينما يقل النوع الثالث ، نظرا لأنه يندر اجتماع ساكنين إلا في قواف مخصصة كما يقول التبريزي (٢٠) ويذهب كاتنينو إلى أن علماء الأصوات . . يقدرون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب ٤٥ % ، ويقدرّون نسبة المقاطع الطويلة بـ ٥٥ % (٢١) ، وهو مذهب يتجاهل وجود المقاطع زائدة الطول كما هو واضح .

هذا هو النظام المقطعى للغة العربية ، ونلاحظ أنه معيار لقياس الكم في هذه اللغة يعنى أنه يقسم الحدث اللغوى إلى كميات تتكون من عدد من الأصوات ، ويحدد طول المقطع فيها بعدد الأصوات وكمية كل منها ، والمثال الواضح على ذلك هو المقطع الطويل إذ يتكون أحد نوعيه من صوتين : صامت + صائت طويل ، يتكون النوع الثانى من ثلاثة : صامت + صائت قصير + صامت ، ومع ذلك فإن النوعين يتساويان كميا لأن الصائت الطويل يساوى الصائت القصير + الصامت (٢٢) ، ونفس الامر يمكن أن نجده أيضا في المقطع الزائد الطول ، وهنا نجد أن ميزة التقسيم المقطعى تكمن في أنه تقسيم دقيق للكم الزمنى ، هذا رغم الاحساس الذاتي بأن المقطع الذى ينتهى بصائت طويل أطول من نظيره الذى ينتهى بصامت (٢٣) .

والشعر العربى يعيد تنظيم مقاطع اللغة العربية في نظام مختلف ، له قدر عال من التكرار المنسق ، ورغم أن الخليل ابن أحمد - مثل غيره من اللغويين القدماء - لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعى ، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون

فإننا على إحساس بمسألة المقطع هذه ، ولقد سبق القول - تفصيلا - بأن الوحدات الصغرى عند التحليل : السبب والوند والفاصلة بنوعيهما لا تتطابق مع التقسيم المقطعي ، (الا في السبب الخفيف الذي يساوي مقطعا طويلا) ومع ذلك فإنها يمكن أن ترد إلى مكوناتها من المقاطع . فالسبب الثقيل يساوي مقطعين قصيرين ، والوند المجموع يساوي مقطعا قصيرا وآخر طويلا والوند يساوي مقطعا طويلا وآخر قصيرا وهكذا الامر في الفاصلتين الصغرى والكبرى الصغرى مقطعان قصيران وثالث طويل والكبرى ثلاثة مقاطع قصيرة ورابع طويل وعلى هذا الاساس نستطيع تحويل تفعيلات التحليل إلى مقاطع على النحو التالي :

فعولن	ب--
فاعلن	ب-ب-
مفاعلين	ب---ب
مستفعلن	ب-ب--
فاعلاتن	ب--ب-
متفاعلن	ب-ب-ب-
مفاعلتن	ب-ب-ب-
مفعولات	ب---ب

وهكذا يمكن تحويل أوزان العروض العربى الستة عشر إلى موازيات مقطعية ، كذلك يمكن أن ندرك أن التغيرات التي تطرأ على هذه التفعيلات والتي تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعي ، فإذا كان عمل الزحافات هو تغير ثوائى الاسباب اما بتسكين متحرك ، او حذف ساكن او متحرك ، فإن هذا يعنى انها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير^(٢٤) أما العلل فإنها أما أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه أو تزيده مقطعين : قصير وطويل (او طويل وقصير) او تحويل الطويل إلى قصير او تحويله الى مقطع زائد الطول . . . الخ .

يترتب على ما سبق سؤال جوهري : هل يعنى ذلك أن العروضيين العرب قد اقاموا اوزانهم على أساس كمى مقطعي محض ؟ لقد سبق لنا بحث هذا الأمر ، ولكننا نحاول هنا عرض وجهات نظر بعض الدارسين ، لأن العروضيين لم يتناولوا هذه المسائل ولم يوردوا تلك المصطلحات ، ومن ثم فإن الإجابة تعنى استنباطا لأقوالهم وبحثا عن الاسس الخلفية التي لم يعلنوها لعلهم ، ومن هنا فإن الدراسات الحديثة في معظمها - تحاول هذا الاستنباط

المحذوف بالعديد من المخاطر ، وأهمها اخضاع الفكر العروضي القديم لتصورات الدارسين المحدثين وراؤهم ، بما يترتب على ذلك من تعسف في التفسير والتبرير .

من أمثلة الدراسات التي وقعت في هذا الخطر دراسة فايل في دائرة المعارف الإسلامية^(٢٥) وملخصها ان المعيار الذي أقام عليه الخليل بن أحمد توالى الاسباب والاولاد في عروضه ليس معيارا كميا ، ذلك أنه يعتمد على الاهتمام بموضع النبر ، (وهو عنده الوند ، حيث أن هذا الوند يمثل محور core التفعيلة وهو الذى يعطيها خاصيتها الإيقاعية المتميزة ، ويعتمد فايل - في اهتمامه بالوند - على أن العروضيين قد حرصوا على ابعاد الزحافات عنه حتى لا يصيبه التغير بأى شكل من الأشكال

كما يعتمد - من جهة أخرى - على أن الأسباب (مثل : قد ، لك) لا تحمل نبرا ، بينما تحمل الاولاد (مثل : لقد ، وقت) النبر ، وقد اعتمد فايل في ذلك على قواعد غير صحيحة للنبر في اللغة العربية كما سيتضح في الفقرة التالية ، ويتفق كل من محمد مندور^(٢٦) وكمال ابوديب^(٢٧) مع وجهة نظر فايل ، انطلاقا من النبر وليس للكم ، والحقيقة ان المسلمة التي يقوم عليها هذا الفرض (أهمية الوند) مسلمة غير صحيحة من جانبيها . صحيح ان العروضيين قد اعطوا الوند أهمية خاصة كما سبق القول ، لكن من الواضح ان فايل يبالغ فيها كثيرا ليسند بها نظريته . اما من حيث اختصاص الوند بالنبر ، فهو ايضا غير صحيح ، لأن النبر لا يقع على الاسباب والاولاد منفردة ، بل مركبة في تفعيلات ، وفي التفعيلة قد يقع النبر اللغوي كما سيأتى - على الوند كما قد يقع على السبب حسب تركيب التفعيلة المقطعى .

وعلاوة على ذلك ، فإن القواعد التي اعتمد عليها فايل في وضع النبر غير صحيحة حيث أدخل السبب من النبر وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبرا أيا كان نوع المقطع ، كذلك الامر بالنسبة للكلمة المكونة من مقطعين قصيرين مثل : (لك = السبب الثقيل) فهي تحمل نبرا على مقطعها الاول ، كما سيأتى أيضا .

ان ما سبق يجعلنا نشكك كثيرا في صحة نظرية فايل ومن ثم في النتيجة التي توصل إليها بشأن اعتماد الخليل على النبر في بناء اوزانه ، ونظل واقفين عند النتيجة التي تعطيها لنا امكانية تحويل التفعيلات إلى مقاطع ، وتلك هي قيام هذه التفعيلات على أساس المقاطع أى الكم ، وهذه النتيجة لا تعنى عدم اتفاقنا مع الدكتور شكرى عباد^(٢٨) . في بحثه عن عناصر أخرى لإيقاع الشعر العربي غير الكم . أننا لا نمتلك الشواهد التي تؤكد أن العروض الخليلي يقوم على غير الكم ، وهذا لا يمنعنا - بل يحتم علينا أن نبحت عن عناصر أخرى لم يتطرق إليها العروض الخليلي وتكون مؤثرة في إيقاع الشعر العربي ، وهذا ما سنحاول أن نبحت عنه في الفقرات التالية .

ثانيا - النبر

النبر Stress هو ارتفاع في علو Loudness الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين ، بطبع المقطع الذى يحمله بيروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة . وعلى نحو أكثر دقة ، يمكن القول ان كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من العلو شديدة أو ضعيفة ، وأن كل درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبرا . ويحدد بعض الدارسين اربعة انواع للنبر هى :

الأولى primary والثانوى Secondary والنبر من الدرجة الثالثة Tertiary والضعيف week^(٢٩) بينما يقتصر البعض الآخر على ثلاثة فقط : الأولى والثانوى والضعيف^(٣٠) والبعض الثالث يقتصر على اثنتين : القوى والضعيف ، وعلى كل فإن مصطلح النبر حين يستخدم وحده دون صفة يقصد به النبر القوى او الأولى .

والواضح من هذا المفهوم ان النبر ينتج بالضرورة عن عملية انتاج الأصوات في كل اللغات ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده ، ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه ، فبعض اللغات يستفيد منه كمؤثر في المعنى «للتفريق بين المعانى والصيغ عن طريق تغيير مكانه»^(٣١) والبعض الآخر يشته في مكان معين .

وفي اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر لأن وجوده لم يدرك اصلا الا في العصر الحديث ، يقول برجشتراسر ان النحويين والمقريين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط (النبر) اصلا^(٣٢) وان كنا نستطيع ان نجد عددا كثيرا من النصوص التى يرد فيها مصطلح النبر بمعان مختلفة - لدى الفلاسفة - فالفارابى يقول : «(النبرات) . . . هى نغم قصار اطول مداتها في مثل زمان النطق يوتد ، وتبدأ هذه النغم بهزات خفاف»^(٣٣) ، وابن سينا يقول : «ومن أحوال النغم : النبرات وهى هيئات في النغم مدية ، غير حرفية يبتدى بها تارة وتحلل الكلام تارة ، وتعقب النهاية تارة ، وربما تكثر في الكلام ، وربما تقل ، فيها اشارات نحو الاغراض ، وربما كانت مطلقة للاشباع ، ولتعريف القطع ، ولإمهال السامع ليتصور ، ولتفخيم الكلام ، وربما اعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال اخرى من أحوال القائل انه متحير او غضبان ، او تصير به مستندرجة للقول معه بتهديد او تضرع او غير ذلك ، وربما صارت المعانى مختلفة باختلافها مثل ان النبرة قد تجعل الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا ، غير ذلك ، وقد تورد للدلالة على الاوزان والمعادلة ، وعلى ان هذا شرط ، وهذا محمول ، وهذا موضوع»^(٣٤) ومفهوم النبر هنا اقرب إلى مفهوم التنغيم في العصر الحديث كما سنرى في الفقرة القادمة . واما ابن رشد فان لديه نصا يعنى فيه بالنبر الاطالة او الاشباع^(٣٥) ، وأما المعنى اللغوى للنبر عند ابن منظور ، فهو «الهمز» قال وكل

شيء رفع شيئاً فقد نبره ، وقال اللحياني رجل نبار صياح ، ابن الانباري : النبر عند العرب ارتفاع الصوت يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو .. والنبر صيحة الفرع ، ونبرة المغني رفع صوته عن خفضه (٣٦) .

ومن الواضح ان للنبر هنا مفاهيم مختلفة اقربها إلى المعنى الصحيح هو المفهوم اللغوي ، ثم نص القارابي ، ولكن المهم بعد ذلك هو ان الفلاسفة انفسهم يعترفون بان النبر ليس موجودا في الشعر العربي ، يقول ابن رشد «فان العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات» (٣٧)

ومع الدرس الصوق الحديث بدأ التفكير والبحث عن أهمية النبر في اللغة العربية وهناك - عديد - من المحاولات التي بذلت في هذا الاطار ، فقد استطاع ابراهيم انيس ان يستخلص عددا من القواعد العامة بشأن مواقع النبر في العربية ، من قراءة قراء القرآن في مصر ، وبدأ آخرون في استكمال هذه القواعد مع البحث عن ارتباط النبر بالدلالة في العربية ، وقد جمع الدكتور أحمد مختار عمر عددا من الشواهد التي تشير إلى ذلك منها :

« ١ - كريم الخلق - كريمو الخلق .

فنحن نفترض ان التمييز بينهما كان بوضع النبر مع المفرد على المقطع الاول ومع الجمع على المقطع الثالث ...

٢ - ليلى - ليلاء .

فنحن نفترض ان التمييز - عند من لا يهجز من العرب ، ومنهم قريش - كان عن طريق النبر هكذا .

ليلى - ليلاء

٣ - فرح (صفة) - فرح (فعل) .

فنحن نفترض ان التمييز بينهما كان عن طريق نبر الصفة على المقطع الأول ، والفعل على الثاني

٤ - كلمات من المشترك اللفظي ، وهي التي تتفق في لفظها وتختلف في معناها (٣٨)

ويذهب الدكتور كمال ابوديب إلى إعطاء النبر أهمية أكبر في الكلمات العربية إذ يرى أنه يرتبط بالمقاطع الدالة معنويا ، وهو يعتمد في ذلك على وجود (الجذر) في المشتقات العربية ، هذا الجذر - في رأيه - مائع لا يحمل نبرا محددًا ، اما الزيادات التي تلحق بهذا الجذر ، فهي حاملة النبر ، وهي في نفس الوقت حاملة الدلالة ، فالفعل (قتل) - مثلا - لا يحمل نبرا محددًا قبل أن يدخل في السياق فإذا اشتقنا منه اسم الفاعل (قاتل) صار لدينا

عنصر جديد صوتيا ومعنويا ، هو الالف ، وهذا العنصر الجديد يكون هو حامل النبر (التأكيد) دلالة على اهميته المتميزة عن بقية العناصر^(٣٩) .

ورغم ان هذه الفكرة شيقة - كما يقول صاحبها - الا أن صحتها محدودة إلى درجة كبيرة ، كما هو واضح من امتداداتها في كتاب الدكتور ابو ديب ، فهو مثلا - يقترح وضع النبر في مستقتلن على القاف وهو عنصر في جذر الكلمة ، وفي مقتلة على التاء وهو أيضا عنصر في جذر الكلمة^(٤٠) ، كذلك لا تفيد هذه الفكرة اطلاقا في حالة الجوامد ، ولهذا السبب فإن الدكتور ابو ديب يعود إلى الاهتمام بالتتابع الصوتي للكلمة ويعتبره متفاعلا مع تأثير العناصر بحيث يصبح « النبر النهائي المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة »^(٤١) .

غير أنه مما لا شك فيه أن الاطار العام للمحالة مفيد جدا ، بمعنى أننا حتى إذا انطلقنا من ملاحظة موقع البناء الصوتي للكلمة ، فإننا ندرك ارتباطا واضحا بين النبر وبين المعنى ، أو - نحددأ - تأكيد المعنى ، فنحن نميل عادة - في نقطتنا - إلى تأكيد المقطع الهام من الكلمة ، المقطع الذي نريده أن يصل إلى السامع أكثر من غيره ، وربما كان هذا هو منطلق القول بأن « النبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية ، فيقوى كل منهما الآخر ، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعا قصيرا له أهمية خاصة في المعنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متوالين فكان لذلك من الأثر في إبراز معنى الكلمة - ككل - ما لا يكون لاجتماعها على مقطع واحد »^(٤٢) .

من هذه الإشارات ، يمكننا الاطمئنان إلى أن ثمة وجودا فيزيقيا - صوتيا ودلاليا للنبر في اللغة العربية ، ونحن نأمل أن يستطيع الدارسون المتخصصون التقدم بهذه الأبحاث عبر مجموعة من المنافذ لعل أهمها كتب القراءات ، وقراءة قرآن المعاصرين ، باعتبارها أثرا حيا - إلى حد كبير - لتطق اللغة العربية الفصحى في الماضي .

ولقد أجرى الدكتور إبراهيم أنيس بحثه^(٤٣) - الصادر لأول مرة سنة ١٩٤٩ - على هذه القراءة ، لهذا السبب ، ولأنها لا تخضع لاختلاف اللهجات المعاصرة ، التي تجعل بعض الدارسين يحرصون على أية قواعد للنبر ، مادام ليس هناك معيار ثابت لنطق العربية^(٤٤) .

ومن الواضح أن بحث الدكتور أنيس يحظى باحترام بالغ ممن تبعوه ، فهم يأخذون قواعده (للنبر) مأخذ القائد دائما ، وإن أجروا عليها بعض التعديلات ، فثمة مجموعة من الأبحاث التي أجريت بعد ذلك أهمها بحث الدكتور كمال أبو ديب السابق الإشارة إليه^(٤٥)

ويبحث الدكتور تمام حسان وسلمان العاني المقتبسان في كتاب الدكتور مختار عمر «دراسة الصوت اللغوي»^(٤٦).

ولا يعيب قواعد الدكتور أنيس من وجهة نظرنا - سوى عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام - كما سيأتى - ترتب عليه خلاف - غير معلن - بين التابعين . وسوف نحاول الآن استخلاص مجموعة قواعد النبر في اللغة العربية من الأبحاث السابق الإشارة إليها كما أننا سوف نوضح مواضع الخلاف بين وجهات النظر .

١ - إذا انتهت الكلمة بمقطع زائد الطول ، اتفق الباحثون على أن يكون هو موضع النبر كما في نستعين^(٤٧) ، أما إذا كانت الكلمة مكونة من هذا المقطع وحده فإن أنيس وأباديب لا يعطيها نبرا ، بينما يعطيها أحمد مختار عمر نبرا .

٢ - إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول (طويل أو قصير) ، نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا ، ينظر إلى ما قبله فإذا لم يكن قبله شيء أو كان ما قبله مصدر الحاقى (حسب مختار عمر) مثل يكتمل كان هو (الثانى من الآخر) ولكن ماذا إذا كان هذا الثالث طويلا ؟ أنيس لا يجيب في نص القاعدة ، ولكنه في الأمثلة يغلب القاعدة الأساسية : نبر قبل الأخير كما في قاتل ويكتب وكتبها^(٤٨) ، وعلى هذا النحو يطبق شكرى عياد ، وكمال أبو ديب (أحيانا) قواعد أنيس ، أما مختار عمر فيضع النبر - في هذه الحالة - على الثالث من الآخر كما علموا وعلمك ، وكان ينبغي نبرهما - حسب أمثلة أنيس هكذا : علموا وعلمك

ونحن أميل إلى موقف مختار عمر في هذه الحالة الأخيرة ، تمشيا مع النطق الطبيعى - من ناحية - ومع منطق أن النبر - غالبا - يتلازم مع الطول ، كما أننا يمكن أن نفهم اتفاقا مع هذا رأى ، في قاعدة أبو ديب التى تقول أنه إذا انتهت الكلمة بالتابع (- - ه) وقع النبر على ما قبل هذا التابع سواء كان مقطعا قصيرا ، أو طويلا .

وهكذا يمكن أن نوجز هذه القاعدة على النحو التالى : إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا والكلمة ثلاثية المقاطع نبرنا ما قبل هذا القصير (أى الثالث من الآخر) سواء كان قصيرا أو طويلا .

٣ - إذا كانت المقاطع الثلاثة قبل الأخيرة قصيرة ، نبر أولها ، أى الرابع من الآخر ، حسب أنيس مثال : بلحة - حركة ، ولا يذكر أبو ديب أو عمر هذه الحالة .

٤ - الكلمات وحيدة المقطع مثل (بع) ، (قال) ، (فهم) لا يرد ذكرها عند أنيس ولا تأخذ نبرا محمدا وهى مفردة عند أبو ديب ، أما مختار عمر يضع عليها النبر .

وعلى هذا النحو يمتضى جويار في نظريته الجديدة عن العروض العربى . وما يمنا فيها - هنا - هو الأساس الذى تبنى عليه ، الأساس هو الموسيقى - بالحدود التى كانت تقف عندها فى نهاية القرن الماضى ، ويمكننا الآن أن ندرك أن تغير كبيراً قد حدث لهذا الأساس الموسيقى ، بحيث أن بعض المبادئ الأساسية ، لم تعد كذلك ، وأهم هذه المبادئ مبدأ تساوى القدر الموسيقى ، مما يسمح لنا بأن نعيد النظر إلى التفعيلات الخليلية من هذا المنطلق ، فنرى فيها بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة مثل فاعلن (٨/٥) وآخر من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلن مفاعيلن (٨/٧) . الخ^(٥٠) .

ويمكن لهذه التعديلات أن تجرنا إلى إعادة النظر في نظرية جويار كلها ، غير أننا نتوقف عند الأساس ، الذى يوضح لنا تجاهل جويار للطبيعة اللغوية للشعر ، فلا شك أن عناصر كثيرة تصل الشعر بالموسيقى ، ولكن صحيح أيضاً أن هناك عناصر أخرى كثيرة ، تفصله عنها^(٥١) الأمر الذى لا يميز لنا أن نطابق بينهما تماماً على النحو الذى فعله جويار .

يمكن القول - إذن - أن جويار يجيب على السؤال الخاص بالعلاقة بين قواعد النبر اللغوى ، والنبر الشعرى ، بالنفى ، بل إنه حين يبحث عن قواعد النبر فى اللغة العربية ، فإنه ينطلق من النبر الذى وضعه على التفعيلات العروضية ، والذى يستند إلى نظريته الموسيقية فكأنه يقيس اللغة أيضاً على الموسيقى ، وهذا ما وصفناه بأنه تصور مقلوب للقضية .

غير أن المسألة الهامة - التى ينبغى أن نضع يدنا عليها منذ الآن - هى أن جويار لا يعالج إيقاع الشعر العربى ، هو يعالج هذا الإيقاع كما وضعه الخليل ابن أحد الفراهيدى فى القرن الثانى الهجرى ، وهذه المسألة لا تقتصر على جويار وحده ، بل وتمتد بعد ذلك ، حتى عند الذين يجيبون على سؤال العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى بالإيجاب .

فايل^(٥٢) مثلاً ينطلق من قواعد النبر اللغوى ، فهو يرى أن « النبر هو الرابطة التى تربط المقاطع فى وحدة (الكلمة) ، ولذلك فإن المرء يمكن أن يدعى أن قوة التذكر الكامنة فى التفعيلات ، كانت إشارة إلى أن فى كل تفعيلة مقطعا واحدا ، كان ينبر فى كل حالة » ، فأى هذه المقاطع يحمل النبر فى التفعيلة ؟ إن التفعيلات الخليلية تتكون من الأسباب والأوتاد ، والأسباب - فى نظره - لا تحمل نبرا لغويا بمفردها أو طبيعتها . أما الأوتاد فهى تحمل النبر كما فى لقد (ط) وقت (ب ط) ومن هنا ، فإن « الأسباب لا تأثير لها على التشكيل الإيقاعى » ولذا فإنها مباحة أمام التغيران الكمية : الزحافات . أما الودت ، حامل النبر ، فإنه يكون اللب Core الإيقاعى للوزن^(٥٣) ، ومن ثم فهو لا يخضع للتغيرات

الزحافية ، وحسب موقع هذا اللب من التفعيلة ، يقسم فايل الأوزان ، إلى : صاعدة الإيقاع ، بدرجات ، وهابطة الإيقاع بدرجات أيضاً .

إن فايل قد بدأ نظريته انطلاقاً من النبر اللغوى ولكن كمجرد وسيلة للوصول إلى الصورة المجردة : التفعيلات ، والتي أصبحت بعد ذلك هى الأساس ، إن الكلمات (قد ، لك) لا تحمل نبراً - نَحْسَبُ ظَنه - ومن ثم فإن الأسباب لا تحمل نبرا ، والكلمات (لقد ، وقت) تحمل نبرا ، ولذا فإن الأوتاد تحمل النبر ، وتكون هى لب الإيقاع الذى يسلم من التغيرات الكمية ، وهذا غير صحيح عند العروضيين^(٥٤) ، لقد تجاهل فايل إذن الواقع اللغوى وتعامل مع الصورة المجردة ، وزاد فى تجريدها إذ جعلها مثالا غير قابل للتعديل : نقصا أو زيادة ، بينما الواقع اللغوى نفسه متغير دائما حسب البنية الصمعية للكلمة وسياق تركيبها فى جمل وأبيات ، كما أن الصورة المجردة أيضا متغيرة فى كثير من الأحوال .

ولا يكاد نقدنا السابق يخرج عن النقد الذى وجهه كمال أبو ديب لأسس عمل فايل ، فهو يراه « يتعلق فى تفسيره تعلقا مطلقا بمفهوم النظام المثالى ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة ، فهو يحاول اكتشاف النبر فى التفعيلة باعتبارها تفعيلة أى تتابعا حركيا معينا ، لا باعتبارها تجسيدا لكلمة فى اللغة »^(٥٥) .

وكنا نتوقع - بناء على هذا النقد من أبى ديب - أن يكون توجهه فى معالجة الأمر ، مخالفا ، فيحترم « كلمة اللغة » والواقع اللغوى ، ولكن ما حدث أنه (أبو ديب) قد جرى على نفس النهج الذى سار عليه فايل ، والذى ينقده هو بسية .

يرى أبو ديب أن النبر الشعرى هو النبر النابع (من التركيب النووى للتتابعات بصورتها المجردة ، ويمكن لذلك أن يسمى « النبر المجرد » أو « النبر القالى »)^(٥٦) وهو يقصد بهذه التتابعات المجردة التفعيلات التحليلية ، رغم أنه قد سبق أن رفضها فى الفصلين الأول والثانى من كتابه^(٥٧) ، فهو يأخذ هذه التفعيلات ومعظم تركيباتها (فى أوزان) ليضع عليها نماذج النبر كما فى :

المتقارب :	هـ - هـ - -	هـ - هـ - -
الطويل :	هـ - هـ - -	هـ - هـ - -
الهنزج :	هـ - هـ - -	هـ - هـ - -

... الخ

ونماذج النبر هذه - طبعا - ناتجة عن قواعد النبر اللغوى التى سبق أن عرضناها ، ولكنه - كما سبق أن فعل فايل - يتجاهل الواقع اللغوى ، ويلجأ إلى الصورة المجردة :

التفاعلات الخليلية ، ليعتبرها أساس الإيقاع ، الذى يمكنه أن يكشف عن الطبيعة النبرية للشعر العربى ، وهو يدرك صعوبة - وخطر - ذلك النهج - ولكنه يبرره : « قد يوحي ما يقال بأن النبر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف نماذجه مسبقا على أساس من الوزن نفسه ، وهذا الاستنتاج صحيح إلى درجة كبيرة ، ولكنه نسبي في انطباقه على اللغات المختلفة ، ثمة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللاحدودية أعلى » (٥٨) ، غير أن هذا التبرير يصبح عديم الجدوى ، إذا تذكرنا حكما لنفس المؤلف وفي نفس الموضوع تقريبا (٥٩) ، بأن التلاعب بنبر مفردات اللغة العربية « الانعزالى . . شبه مستحيل » .

غير أن نظرية أبو ديب لا تقف في منهجها المثالى عند هذه الحدود ، بل هو يعطى لهذا النبر الشعري « المجرى » أقصى حدود الفعالية ، فـ « هو الفاعلية الجذرية في خلق الانظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية ، وهو النبر الذى يحدد أطر التجاوب الإيقاعى ، ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى ، ويخلق في النهاية ، شخصية التشكل الإيقاعى ونمطه » (٦٠) وهو وإن أعطى للأساس الكمي ذورا ، فإنه يجعله « كتلة حركية لا تخلق إيقاعا ، وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية » (٦١) .

ويكون من الطبيعي - بعد هذه الأهمية للنبر المجرى (الشعري) - أن يسعى كمال أبو ديب ، إلى إعطائه السيطرة الكاملة على الإيقاع ، بل وعلى النبر اللغوى الواقعي ، وأن يسعى - بالتالى - إلى تحقيق نظام النبر الشعري ، على حساب النبر اللغوى الواقعي ، ولو أدى ذلك إلى قسر هذا الأخير ، أو إلى التلاعب بالقواعد نفسها .

ولو أننا عدنا إلى بيت أبي فراس السابق ولاحظنا نبر أبي ديب له ، للاحظنا معه « أن النبر اللغوى لا يخلق انتظاما مطلقا » لماذا ؟ يطرح هو السؤال (غير المنطقي ، لأنه من الطبيعي أن يكون النبر اللغوى - أحيانا غير منتظم بأحد المعاني) ، ثم يجيب « لأن بعض الكلمات التى تشكل الوجدتين الأوليين في الشطر الثانى لم تعط نبرا محددًا بعد ، ولأن الكلمة التى تحمل نبرا محددًا تحمله في موضع لا يطابق موقع النبر في الوحدة (- - - - - ٥) التى تلعب الكلمة دورا في تكوينها .

يمكن إذن أن تعطى (أيا) نبرا قويا ، وتؤكد أداة الاستفهام (هل) بإعطائها نبرا قويا ، وفي هذا الفعل يستغل الدور البنيوي للكلمة ، ويعتبر النبر الذى تكتسبه نبرا بنيويا (٦٢) ، هكذا يتشكل نموذج نبر يكاد يتحد بنموذج النبر الشعري ، اتحادا مطلقا ، ويخالفه في وقوع نبر قوى إضافي على الوحدة (- - - - - ٥) الأولى في الشطر الثانى (٦٣) .

وهي هنا في هذه المعالجة أمران : الأول يتعلق بمسألة الكلمات التى (لم تحمل نبرا محددًا بعد) ، والمقصود هنا الكلمات التى تتكون من التسابعات (- ٥) أو (- - - - - ٥) ،

والتساؤل هو هو ما السبب في أن هذه الكلمات لا تحمل نبرا محددًا ، وهي مفردة ؟ ، هل لأن السياق يغير عن طبيعة التابعين ؟ الإجابة بنعم ، حين يكون بين الكلمتين همزة وصل ، تصبجان وحدة لغوية مترابطة ، وبالتالي تتغير مواضع نبرها ، ولكن هذا يحدث لكل الكلمات ، المكونة منها من المتابعات (- ٥) ، (- - ٥) أو غيرها ، ويظل السؤال مطروحا بلا إجابة .

ونحن نظن أن (أبو ديب) قد حدد هذه القاعدة (غير المنطقية) لكى يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات في الأماكن التى تساعد تحليله ، وإلا فلماذا ترك التابع (وقد) في نفس البيت ، والتي تخضع لنفس المنطق الذى نبر به (أيا ، هل) دون نبر. وكان ينبغي أن يضع عليها نبرا ، أو كان ينبغي أن يحدد لها (السياق) نبرا ؟ !

الأمر الثانى ، وهو الأهم ، يتعلق بمنهج التوحيد والمطابقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، لقد رأينا - أعلى - كيف أن الكاتب يذل مجهودا كبيرا لكى يستزيد البيت نبرات ، قاسرا الواقع اللغوى ، بل وخارقا قواعده هو نفسه ، وقد سبق له في مواضع أخرى أن غير مواضع النبر ، واستبدل نبرا قويا بنبر ضعيف أو العكس ، كل ذلك من أجل الوصول إلى هدف أساسى هو أن « يتشكل نموذج نبريكاد يتحد بنموذج النبر الشعرى اتحادا مطلقا » .

وها نحن في النهاية نجد أنفسنا ، أمام نفس النتيجة التى وصل إليها فايل وإن كان متواضعا أكثر ، ونجد أنفسنا أيضا نستعير نقد أبو ديب الذى وجهه إليه ، لكى نوجهه إلى أبى ديب نفسه .

والمحصلة الأخيرة للإجابات السابقة ، هى نفى العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، إما بسبب المعالجة المقلوبة ، والتى ترى للغة أساسا موسيقيا ، وإما بسبب اعتبار التصور الخليل لإيقاع الشعر العربى ، تصورا صالحا لدرجة أن يصبح هو إيقاع الشعر العربى .

والواقع أن التصور الخليل لا يصلح للقيام بهذا الدور ، رغم أهميته الفائقة وعبقريته الفذة في استيعاب الملامح الأساسية لإيقاع الشعر العربى ، وذلك للأسباب الآتية :

١ - إن نظام الخليل فاصر عن إدراك كل إيقاعات الشعر العربى في عصره - كما يؤكد شكرى عياد وكمال أبو ديب - لأسباب تتعلق بمنهجه في قسر القصائد حتى تلتزم بنظامه كما حدث مثلا في معلقة عبيد بن الأبرص (٦٤) .

٢ - إن نظام الخليل قد استكمل في القرن الثاني الهجري ، وإن الشعر العربي لم يتوقف - منذ ذلك التاريخ - عن تغيير أنماطه الإيقاعية ، سواء منها ما كان متوافقا - بمعنى ما - مع النظام العروضي الخليلي ، أو تلك التي خرجت على هذا النظام - لهذه الدرجة أو تلك ، مثل الموشحات والأزجال ، والشعر الحر ، ثم أخيرا قصيدة النثر .

٣ - إن النظام الخليلي لإيقاع الشعر العربي ، نظام كمي ، بمعنى أنه يعتمد على كم المقاطع أساسا ، وإذا كان البعض يرى فيه إحياءا بالنظام النبري ، انطلاقا من أنه لا يعتمد على كم المقاطع وحده ، بل على كيفية توالي هذه المقاطع ، فإن المغالطة تأتي من اعتبار هذه الكيفية في التوالي تعني النبر ، والواقع أنها لا تعني النبر وحده ، بل ربما لا تعنيه إطلاقا ، وإنما يمكن أن تكون خاصة بالتنظيم الذي ينتج عن الأصوات المكونة للتفعيلات ، كما يمكن أن تكون خاصة بقوة اسماع هذه الأصوات أو ضعفه ، أو قد تكون خاصة بسمات صوتية أخرى ، لا نستطيع إدراكها الآن ، دون دراسات معملية . ولكن المؤكد نظريا ، أن كيفية توالي المقاطع لا تعني فقط النبر .

وبناء على ذلك ، لا يمكننا أن نعتبر هذا النظام الكمي أساسا لنظام نبري ، لا يمكن اعتبار التفعيلات - التي تقوم على أسس من توالي مقاطع لها كم محدد - أساسا لنضع عليه قواعد النبر ، لأن هذه التفعيلات لا تسلم من التغيرات الكمية التي أباحها الخليل (مثل الزحافات والعلل) والتي لم يبحها مثل (اجتماع الزحافات في مواضع غير جائزة عند العروضيين) ، والذي درسوه فيما سمي بمبحث المعاقب والمراقبة . هذه التغيرات الكمية تؤثر بالضرورة على مواضع النبر - حتى على التفعيلات ، فحين تتحول مفاعيلن إلى مفاعلن ، فإن موضع النبر يتغير : مفاعيلن - مفاعلن ، ونفس الأمر مع فاعلاتن حين تتحول إلى فاعلن . الخ .

٤ - يضاف إلى ذلك أن التفعيلات في الواقع الشعرية ، ليست وحدات مستقلة بذاتها ، ولكنها قد تصبح كلمات أو تنقسم في كلمتين ، أو قد تشمل جزأين من كلمتين ومن ثم فإذا كان النبر قائما على الوحدات اللغوية أساسا ، فإن هذه الوحدات (العروضية) تفقد وحدتها في الواقع اللغوي وتتحول إلى أجزاء من وحدات أخرى هي التي ينبغي لها أن تفرض نبرها .

وهذا الملمح الأخير يقودنا إلى نظرية الصراع بين النبر اللغوي والنبر الشعري^(٦٥) فأصحاب هذه النظرية يرون أن النبر الشعري (المحدد سلفا حسب النظام الإيقاعي) يتصارع مع النبر اللغوي الناتج عن التركيب اللغوي الفعلي ، وإن هذا الصراع يأخذ أشكالا متعددة من بينها ، أن يشترك النبران على مقطع واحد فيزيدان التوتر الدلالي لهذا

المقطع ، أو قد يحمل أحدهما محل الآخر ، أو يوضعان على موضعين متقاربين من الكلمة فيزيدانها كثافة دلالية . . الخ .

ولهذه النظرية أهمية بالغة ، ولكن في اللغات التي استقر أن شعرها ذو أساس نبري ، وتحدد لها - تاريخيا - نظام لقواعد النبر الشعري . أما في اللغة العربية ، التي لم يثبت لها مثل هذا النظام حتى الآن ، فإن هذا النوع من الصراع يصبح وهميا لأنه افترض صراعا بين طرفين غير متجانسين في الواقعية ، قواعد النبر الشعري - في اللغة العربية - تصور وهمي مثالي ، حسب الطريقة التي قدمت بها حتى الآن للأسباب سائلة الذكر ، بينما النبر اللغوي واقعي ، نابع من الواقع اللغوي ، أو يفرضه الواقع اللغوي .

لهذه الأسباب ، يخيل إلينا ، إنه لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد النبر في الشعر العربي ، ومن ثم فإن السؤال المطروح عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوي وقواعد النبر الشعري ، ينبغي تعديله ، بحيث يصبح سؤالا عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوي وطبيعة النبر الشعري ، وتصبح الإجابة عليه - في هذه الحالة - كامنة في كلمات متواضعة قالها الدكتور - إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ، قال : « إن نبر الشعر يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر » (٦٦) .

وهذه الإجابة المختصرة ، ينبغي أن يتاح لها أن تأخذ موضعها العلمي الحقيقي وأن تطور وتؤصل وتصبح المدخل الإجرائي لدراسة النبر في الشعر العربي ، وبعد اتمام هذه العملية الإجرائية - على كم واسع ومتنوع من الشعر العربي - يجوز لنا أن نحكم لما إذا كان النبر يحتل أهمية في إيقاع هذا الشعر وما مدى هذه الأهمية .

بمعنى آخر ، منطلق البحث ينبغي أن يكون هو الواقع اللغوي للشعر ، وإن مواضع النبر في هذا الواقع اللغوي ، ينبغي احترامها إلى أقصى حد ، دون تعديليها وفقاً لنظام ذهني مسبق ، وإذا حدث أن شكلت هذه المواضع نظاما إيقاعيا ، جاز لنا أن نعتبر للنبر دوراً تأسيساً في هذا الإيقاع ، وإلا ، فإن علينا أن نبحت عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون جذرية في بناء الإيقاع .

ثالثاً : التنغيم وإيقاع النهاية

لكل صوت لغوي درجته pitch التي يحددها تردده frequency وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة ، وعن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم intonation في الجملة ، إذ « تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط

بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت ، وأشعر بانتهائه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية» (٦٧) .

وحسبما تنتهى الجملة - صوتيا وداليا - يأخذ التنغيم شكله ، فالجملة التقريرية (الاثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهى بنغمة هابطة (٧) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداة هل والهمزة ، أما عند الاستفهام بهاتين الأداةين فإن الجملة الاستفهامية تنتهى بنغمة صاعدة (٨) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى ، وقف على نغمة مسطحة لا هى بالصاعدة ولا بالهابطة ، ومن أمثلة ذلك الوقف عند كل فاصلة في الآيات الآتية :

« فإذا برق البصر ، وخسف القمر ، وجمع الشمس والقمر ، يقول الإنسان يومئذ أين المفر » .

فالوقف على « البصر » و « القمر » أولا و « القمر » ثانيا وقف على معنى لم يتم ، فنظل نغمة الكلام مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند « المفر » فالنغمة فيه هابطة لأنه وقف عند تمام معنى الاستفهام بغير الأداة ، أى الاستفهام بالظرف» (٦٨) .

التنغيم - إذن - خاصة في أصوات كل اللغات ، وإن اختلفت لغة عن أخرى في طريقة تنظيمه وفي الاستفادة منه « ويمكن في هذا المقام تمييز مجموعتين من اللغات النغمية ton languages واللغات التنغيمية intonation وتتميز مجموعة اللغات النغمية باتباعها نظام من النغمات يستخدم على مستوى الكلمة بحيث يختلف المعنى المعجمي للكلمة نفسها باختلاف النغمات التي تنطق بها ، ومن أبرز الأمثلة عليها اللغة الصينية المشتركة ...

أما اللغات التنغيمية ، ومن أمثلتها الانجليزية والروسية والعربية . فيعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة» (٦٩)

ومن الواضح أن دور التنغيم ونظامه في اللغة العربية - كما سبق - هو انجاز اللغويين المحدثين ، وأما عن القدماء فقد سبق أن قرأنا نص برجشتراسر الذى نفى فيه ادراكهم للقضية ، وإن كنا قد لاحظنا في نصوص الفلاسفة التى نسبقت مناقشتها تحت مصطلح النبر وجود مصطلح النغم ، ونستطيع أيضا أن نجد لهم هنا أيضا النصوص التى ورد فيها مصطلح النغمة .

يرى الفارابى أن النغمة في الموسيقى هى الحرف من نوع الشعر (٧٠) ، وفي موضع آخر قال : « وأعنى بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التى يخيل كأنها ممتدة » (٧١) ، وابن

سينا يقول : « واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى إنما تكون من وجوه ثلاثة :
الحدة والثقل والنبرات » (٧٣) .

ويشرح بعض الباحثين المعاصرين استخدام الفلاسفة للمصطلح على أساس أن
« المقصود بالتنغيم أو النغم - كما نفهم من نصي ابن سينا وابن رشد ، هو تفاوت درجة
صوت الخطيب بحيث يصبح نطقه لبعض مقاطع القول أو الكلام أكثر حدة أو ثقلاً أو علواً
أو انخفاضاً » (٧٤) ، غير أن هذا الفهم يأخذ بعداً واحداً من أبعاد المعنى ، لكي يقرب
الفهم القديم من الفهم الحديث ، بينما نجد الفهم القديم أكثر تشتتاً أو أقل دقة .

وعلى أية حال ، فإن فهم الفلاسفة للتنغيم لم يؤهلهم لإدراكه في الشعر العربي ، يقول
ابن رشد « وهذا الضرب من النغم هو ضروري في أوزان أشعار من سلف من الأمم
ما عدى (هكذا في الأصل) العرب ، فإن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم
والوقفات ، والعرب إنما ينزونها بالوقفات فقط » (٧٥) .

وصحيح بالطبع - أن العروضيين العرب (أو علماء الوزن) لم يذكروا التنغيم ولكننا -
كما سبق القول - نظن أنهم أحسوا به إحساساً دقيقاً ، ونعتمد في ذلك على موقفهم من
القافية أو من الموقع الذي ترد فيه : الضرب ، والذي يتحدد في تأكيدهم على ضرورة
تكرارها بشكل مطلق وعلى ضرورة خلوها من أى عيب ، كما يؤكدون على ضرورة عدم
تداخلها مع أى قافية أخرى في نفس القصيدة كما سبق القول .

وتقديرنا أن هذا الاهتمام بالقافية الذي جعلهم يضعون لها علماً خاصاً ، وجعل ابن
رشيق يعتبرها مركز القصيدة الذي عليه تبنى (٧٥) ، راجع إلى حس - بالتنغيم وإن كان حساً
كلاسيكياً يحافظ على الوحدة والاتساق دون مراعاة أساسية لقيمة التنوع .

إن القافية - عند العروضيين - هي مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين
في البيت ، وعلى ذلك فلإنها تكون « التزام حرف صامت وحرف لين منبورا أو ممدوداً في
أواخر الأبيات ، هذا أقل ما يكون في القافية ، وقد تزيد على ذلك بال التزام صرف صائت
آخر أو أكثر في كلمة القافية » (٧٦) ومعنى ذلك أن القافية هي تنظيم لمجموعة العناصر
الإيقاعية التي رصدناها حتى الآن : لابد من التزام وزن مقطعى محدد وصوت منبور محدد
وصامت محدد ونغمة واحدة محددة ، كل هذه العناصر لابد أن تتكرر في نهاية كل بيت دون
السماح بأي تنوع (إلا في الصوت المنبور الذي هو الردف ، إذ يمكن أن يحدث تبادل
للردف بين الواو والياء ، ولكن هذا التبادل لا يؤثر في النبر الذي يظل باقياً في كل
النهايات) .

وإذا حدث أى تنويع فإننا بعد عيبا ، ومن أشهر عيوب القافية عند العروضيين عيب التضمين ، والتضمين هو « تعلق قافية البيت بصدر الذى يليه »^(٧٧) ، وكلما كان التعلق شديدا كان العيب أشد ، وتقديرنا أن حرص العروضيين على تعييب التضمين - بالذات - يعود إلى حرصهم على وحدة النغمة فى نهاية البيت ، لأن التعلق إنما يأتى نتيجة لتغير فى النمط النحوى للجملة ، مما يستتبع تغير النغمة من المهبوط إلى الصعود ، أو الاستواء ، فلو كان البيت مستقل المعنى تقريرا فإن نغمته الأخيرة ستكون هابطة أما إذا ارتبط هذا البيت بالبيت الذى يليه لكونها معا جزأين فى جملة شريطة ، فإن نغمة البيت الأول ستتحول إلى الاستواء . . وهكذا

إن أهمية القافية فى أنها تقع فى نهاية البيت أى فى الموقع الأساسى للتنظيم فى اللغة العربية - مما يؤثر تأثيرا حادا على إيقاع النهاية cadence والذى هو أهم موقع - إيقاعيا - فى البيت^(٧٨) ، ولأن العروضيين كانوا حريصين على أن يستقل كل بيت بمعناه ، تحقيقا لنظريتهم فى الشعر ، واتساقا مع موقفهم الكلاسيكى ذى القوانين الصارمة ، فإنهم حرصوا على وحدة القافية ووحدة البيت دون أى تنازلات .

إن المفهوم الأساسى الذى حكم موقف العروضيين والنقاد العرب ، هو المفهوم الكلاسيكى : « التناسب » كما هو الحال عند قدامة بن جعفر وعند حازم القرطاجنى وهذا التناسب عند حازم - يتم بين « أقسام أساسية ، يصل ما بينها تلطف فى الانتقال من قسم إلى قسم ، وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من الفصول « تطول أو تقصر ، لكنها تتسلسل فى تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم ، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالى ، حتى تصل إلى الخاتمة ، وإذا كان القسم مساويا للغرض ، فإن الفصل يساوى الفكرة الجزئية . . . وتشبيه القصيدة بالعقد ، تشبيه يشى بالعلاقة بين الفصول ، بحيث يصبح لكل فصل استقلاله فى المعنى والمبنى كحبة العقد سواء بسواء يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق ، فلا تفقد كثيرا من خصائصها المستقلة »^(٧٩) .

وعلى هذا الأساس يرفض حازم « القصائد متصلة العبارة متصلة الأغراض ، بينما يعتبر المتصل الغرض المنفصل العبارة » افضل القصائد^(٨٠) ، أى أنه يرفض التضمين ، وهو فى ذلك متسق مع الفهم التراثى للشعر .

وحين بدأ الشعر العربى ونقده فى العصر الحديث يتخلصان من هذا المفهوم الكلاسيكى لوحدة البيت ، بدأت تظهر الفوائد الجملة والأهمية البالغة لهذا الموقع الاخير فى البيت الذى

كانت تحتله القافية في الشعر القديم ، والذي بدأ الشعر الحديث يشغله بقواف متنوعة أو يخليه من القوافي تماما .

ولقد ظهرت في العصر الحديث اهمية بعض النصوص القديمة التي عابها النقاد بسبب استخدامها للتضمين مثل قول الشاعر :

ولما قضينا من مئى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو مسح
وشدت على هدب المطايا رحالنا	ولم يعرف الغادى الذى هو رائح
أخذنا باطراف الاحاديث بيننا	وسالت باعناق المطى الإباطح

أو قول الشاعر :

وما وجد اعرابية قلقت بها	صروف النوى من حيث لم تك ظنت
تمت احالب الرعاة وخيمة	بنجد فلم يقدر لها ما تمت
إذا ذكرت ماء العضاة وطيه	وريح الصبا من نحو نجد أرئت
بأكثر مئى لوعة ، غير أننى	أطا من أحشائي على ما أجت

ففى مثل هذه الأبيات تحقق لغاية جمالية أخرى - غير التناسب - هى غاية التوتر الذى ينتج عن الصراع فى نهايات الابيات ، وطرفا الصراع هما القافية والتعلق ، فالقافية بأهميتها المذكورة قبلا تسعى إلى تحديد نهاية البيت صوتيا وداليا ، والتضمين الذى هو تعلق بين جزئى جملة يعوق تحقق هذا السعى ، لأنه يربط البيتين - او الأبيات ببعضها البعض ربطا داليا بحيث لا يستطيع القارئ ان يتوقف تماما عند القافية ، لأن التنعيم هنا ليس هابطا بل مستو ، وينتج عن هذا الصراع توتر وترقب للاكتمال والتحقق لدى القارئ ، وهذه فى حد ذاتها قيمة جمالية يتوق الفنان إلى تحقيقها كما أنها تحقيق لقيمة جمالية أخرى ، هى قيمة التنوع الذى يكسر ملل الوحدة المطلقة لنهايات الأبيات .

ومع شعر العصر الحديث : المقطعات والشعر الحر ، أصبح المجال واسعا للتنعيم ولايقاع النهاية كى يعطى تحقيقات فنية أعلى وأرقى ، فقد زاد اهتمام الشعر الحر بإيقاع النهاية ، وببدو هذا الاهتمام فى العديد من المظاهر مثل الإكثار من المقطع زائد الطول فى نهايات الابيات ، وهذا يؤدى إلى أن يكون المقطع الاخير فى البيت منبورا بالضرورة ، كذلك فهو يزيد من استخدام التضمين ، إلى الحد الذى تكتب فيه القصيدة كاملة - مدورة ، وكل هذا يزيد من فرص تحقيق التوتر الجمالى مع التنوع مما يجعل من موضع القافية

الذى كان قيذا ثقيلا على الشعراء ، موقعا مركزيا في إيقاع القصيدة لأنه مركز للصراعات التى تنتج قىما جمالية عالية ، ومفتاحا للحن القصيدة^(٨١) يضىء تكويناته الصوتية المنتظمة فى عناصر إيقاعية .

وعلى هذا الأساس ، نستطيع القول أن الشعر العربى القديم قد اعد تنظيم التنغيم ، تلك الامكانية الصوتية ، ليصبح عنصرا من عناصر الإيقاع ، وذلك تحت مظلة نظام آخر هو نظام القافية ، ثم يتغير نظام القافية لتصبح غير موحدة او مهملة ، ومع ذلك فإن أهمية التنغيم تظل كبيرة رغم أن طريقة تنظيمه (او إعادة تنظيمه) قد تغيرت مع العصر الحديث وبالأذات مع الشعر الحر^(٨٢) ، ولا شك أن هذا التغير يعتمد على فهم آخر للنظام سوف نبشحه فى الفقرة التالية .

٣ - وظيفة الإيقاع

المنطلق الأساسى لهد الدراسة هو أن لغة الشعر تعيد تنظيم اللغة العادية وإذا كنا اقتصرنا - فيما سبق - على المستوى الصوتى للغة باعتباره المكون الأساسى للإيقاع ؛ فإن هذا لا يعنى أن هذا القانون لا ينطبق على بقية المستويات اللغوية. إن إعادة النظام تشمل مستويات اللغة كافة : الصوتى والصرفى والنحوى والدلالى ، بل أن بعض العناصر الإيقاعية - ذاتها - تمتد إلى المستوى الصرفى مثل المقاطع ، لأن المقاطع لا تعمل على مستوى كل صوت على حدة - وإن اعتمدت على خصائصه - وإنما على مستوى كل مجموعة من الأصوات فى إطار وحدة هى المقطع ، وكذلك فإن التنظيم يعتمد على دراسة المستوى النحوى للغة ، لأنه يعتمد على نمط الجملة الذى يحدده صعودا أو هبوطا أو استواء ، أو بمعنى آخر ثمة علاقة بين نمط الجملة وبين التنغيم كلاهما يحدد الآخر . أما المستوى الدلالى ، فإن هذه الفقرة تحاول أن تدرس علاقته بالإيقاع من خلال بيان وظيفة الإيقاع .

لقد ربطنا بين مفهوم «إعادة التنظيم» وبين «الإيقاع» على أساس أن إعادة تنظيم العناصر الصوتية فى القصيدة يخلق تكرارا منتظما لها فى الزمن ، أى أنه يخلق نظاما صوتيا جديدا أسميناه الإيقاع .

فالإيقاع إذن نظام مكون من العناصر الثلاثة التى ذكرناها ، والتى لا تستحق أن تعتبر عناصر إيقاعية إلا إذا توفرت فيها : «النظامية» ، ومن ثم يمكن اعتبارها أنظمة فرعية للنظام الأكبر : الإيقاع .

ونرانا هنا - فى حاجة إلى تحديد دقيق لاستخدامنا لمصطلح «النظام» نظرا لأنه مصطلح

شائع ، ومتعدد المفاهيم ، ولعل أكثر المفاهيم شيوعاً وتأثيراً - في مجال الدراسات اللغوية والأدبية - مفهوم دى سوسير ، الذى يمكن اعتباره أساساً يقوم عليه لا مفهوم النظام فى العديد من الدراسات المعاصرة فحسب ، بل يقوم عليه أيضاً مفهوم «البنية» (٨٢) .

يقول دى سوسير : «ان اللغة تبرز نسفاً فريداً ينتج بكاملة عن ادغام لازواج تناقضية» ويوضح جان بياجيه هذا المفهوم - فيما بعد تحت اطار مصطلح البنية - ويفسره تفسيراً ينصب أساساً على الطبيعة الخاصة لتكون النظام أى ينصب بالتحديد على عبارة «ادغام لازواج تناقضية» والاصح ترجمتها تعارضات ثنائية ، فهذه التعارضات الثنائية التى هى أساس تكون النظام تحتم ما وصل إليه بياجيه من أنه «من شأن النسق ان يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ؛ دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه» (٨٣) وهذا يعنى أن تكون النظام من تعارضات ثنائية يجعل طبيعة العلاقة بين أطرافه علاقة «تعارض» ثابتة ، لا تسمح بصراع دينامى بين هذه الأطراف ، من ناحية ، ولا تسمح بأن يتأثر أى منها بالآخر أو يغير منه من ناحية أخرى ، كما أنها لا تسمح بأن يتتصر طرف منها على الآخر بأى حال ، وإذا حدثت تحولات لأحد هذه الأطراف ، فإن هذا لا يؤثر إلا فى حدود النظام الذى يبقى بل يزداد ثراءً بفضل هذه التحولات ، ولما كان ممنوعاً - فى ظل فهم بياجيه - أن يخرج طرف من أطراف النظام عليه أو يهيب بعناصر أخرى من خارجه ، فإن إمكانية التحول غير مطروحة ، ما دما قد سحنا النظام (وبداخله عناصره) وعزلناه بعيداً عن بقية النظم المحيطة به والتى هى - بالضرورة تؤثر فيه وتتلاقح معه وتتحرك معه ، هذا فى الحياة ، أما فى فهم بياجيه وشتراوس وسوسير والعديد من البنيويين ، فهذا غير معترف به ، لأنهم يعتمدون - فى الغالب - على الفلسفات اللا ارادية وخاصة فلسفة كيركيغورد ، الذى «اثار زويدة ضد الجدل ، ورفض حل المتناقضات ورفض التوسط» (٨٤) . والذى يبدو لديه الوجود لأية عملية تأليفية . فقد اعتقد هيجل أن العقل يقوم بعملية تأليفية بين طرفين متعارضين ، أما كيركيغورد فقد اتجه إلى ابقاء التقابل بين الطرفين وإلى المحافظة على ناحية التعارض بينهما ، فهو لم يرغب فى الجمع بينهما فى طرف ثالث ، فلا اعتقاده فى عدم وجود عقل يجمع بين هذين الطرفين ، بقيا دون توفيق بينهما ومن ثم لا تكون هناك عملية تأليفية تجمع بين المتناهى واللا متناهى ، ويبكون كل ما هناك التقاء بين هاتين الفكرتين غير المتوافقتين ، وهو التقاء يكشف عن عجز العقل الانسانى» (٨٥)

وكما هو واضح ، فإن هذا الفهم تينافى معالفهم العلمى وحركة الحياة . ومن هنا يصبح ضرورياً البحث عن فهم آخر للنظام أو البنية .

يشير لوسيان جولدمان إلى أن لوكاتش قد حدد في كتابه «التاريخ والسوى الطبقي» مفهومًا اسماء «البنية المتحركة الدالة» ، وهذا المفهوم يتحدد في أن «كل واقعة إنسانية تظهر كبنية دالة تفهم عبر تحليل العلاقات القائمة بين العناصر التي تكونها (وهذه العناصر - على مستواها الخاص - بنىات دالة من نفس النمط) ، وهى أيضا عنصر مؤسس لبنىات أخرى أوسع تحيط بها وتشملها . . . وعلى ذلك ، فإن دراسة أى واقعة إنسانية ، تبدو كعملية ذات وجهين متكاملين : فك لبنية قديمة ، وبناء جديد لبنية جديدة فى طريقها إلى التكوين» (٨٦) .

وترجع أهمية هذا المفهوم إلى قدرته على فهم الطبيعة الجدلية المتحركة للنظام والذى يبدو فى العمل الفنى «ككل معقد يتميز بالتوتر العلائقى ، والديناميكى بين المكونات التى تجمع معا بفعل وحدة الوظيفة الجمالية» (٨٧) .

ورغم أن النظام بالضرورة اجتماع لعناصر متألّفة ومتكاملة فإن هذا التآلف والتكامل ليس إلا تآلفا لحظيا وفوقا ، لأن معناه غلبة لعناصر على أخرى ، وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغير بفعل حركة العناصر نفسها - كل منها باتجاه - مع الآخر ، وضده فى نفس الوقت . . . ففى داخل النظام ليس هناك اتجاه واحد ، بل أكثر من اتجاه ، اتجاه يرسى أسس النظام ويدعمه ، (وذلك هو الاتجاه القوى طالما ظل النظام قائما) واتجاه آخر ينتهك هذا التدعيم ويسعى إلى فك الية وتحطيمه» (٨٨) .

إن جوهر النظام هو التناقض والصراع رغم الوحدة البادية عليه ، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم العمل الفنى : «فكل قصيدة هى كيان على درجة عالية من التنظيم قائمة على مجموعة من المعايير المميزة ، ولكنها تسمح أيضا ببعض المناطق من الحرية النسبية ، ونستطيع أن ندرك فى داخل مناطق الحرية هذه اتجاهات متميزة بدرجة أو بأخرى ، ومن ثم منتظمة احصائيا . . . ولا تكون العلاقة بين الثوابت وهذه الاتجاهات مطلقة أبدا ، بل هى فى حالة من التوتر الديناميكى ، الذى يمكن أن تنتج تاريخيا سلاسل من التحولات البنائية .

وفى داخل النظام الشعرى نفسه توجد اتجاهات تحدد مساره البعيد ان إعادة ترتيب الثوابت وعناصر التغير ، هى دائما خطوة جزئية على طريق بعض التجديدات العظيمة» (٨٩) .

ولعل خير مثال يوضح صحة هذه المقولة ، ما حدث بشأن القافية فى الشعر العربى ، فقد بدأت فى شكل أسجاع ثم أحكمت قوانينها مع الشعر الجاهلى ، واستمرت القوانين العروضية هى القوة الحاكمة فى القصيدة ، ولكن هذا لم يمنع بعض محاولات الخروج على هذا النظام المحكم وهى محاولات تبدت فى أشكال مختلفة مثل المزودج ، المربع ، الموشح ،

الازجال . . الخ ، وتواصلت هذه المحاولات في العصر الحديث في دعاوى الشعر المرسل والمقطعات - وهذه كلها كانت عناصر انتهاك لنظام القافية . . وظلت ضعيفة لفترة طويلة بسبب الظروف الاجتماعية (النظم المحيطة بها) حتى استطاعت أن تقوى أخيراً ، وتقيم نظاماً بديلاً هو نظام (أو نظم) القافية في الشعر الحر . . ثم مالبت هذا النظام أن دخل صراعاً جديداً مع عناصر انتهاكه التي تبدت أخيراً في أشكال القصيدة المدورة وقصيدة النثر . . . الخ .

وإذا كان هذا المثال واضحاً لأنه مثال على ظاهرة عامة ، فإن أمثلة الصراع قائمة في كل عمل فني ، سواء قبل أن يبدع أو أثناء ابداعه أو بعد ابداعه .

يقول برك «ان بيت الشعر ليس الا نتيجة الصراع بين اللامعنى والدلالة اليومية»^(٩٠) وهذا القول يلخص جيداً مجموعة الصراعات التي يمر بها الشاعر قبل وأثناء عملية الإبداع ، هذه الصراعات التي تقوم بين الشاعر وواقعه الذي يعيش فيه ، ومنه يستقى تجاربه ، ويرفضه ويسعى إلى تغييره ، عبر رؤية أو موقف ، يتحدد نتيجة مجموعة من الصراعات ، منذ نشأته ومع وضعه الطبقي^(٩١) ، ثم الصراع مع مجمل التقاليد الشعرية التي سبقتها وتعاصره والتي تعتبر ضرورة لا بد أن يتحرر منها لكي يحقق رؤيته الخاصة عبر تقليد جديد ، ثم الصراع مع اللغة اليومية والعادية التي يعيشها ويتعامل معها ولكنها لا تصلح بلأتمتها لكي تحمل تجربته . . . وأخيراً صراعه مع اقتناص التجربة الفنية التي لا بد أن تتمتع بالصدق والعمق ، كل هذه الصراعات تتبلور وتتحدد في إطار ضيق جداً ساعة الإبداع ، يعبر عنه ماياكوفسكى بقوله :

«إنني أسير وذراعاى مرفوعتان وأنا أتمتم بهدوء ، لا اكاد انطق بشيء ، وأحياناً أقصر من خطواتي لكيلا أقلق التمتمة ، وأحياناً أخرى أسرع في الزجاجة بسرعة أكبر وبفلس نسبة وقع أقدامى ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلاً ، على أن الوزن أساس كل عمل شعري وهو الذي يعبره من أوله لآخره كالشعاع . . . شيئاً فشيئاً يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات»^(٩٢) .

وحيث تكتب القصيدة يكون الشاعر قد عرف التجربة وهو يخلقها وتكون ملامحها قد تحددت عبر الأبنية المختلفة التي ركبها في نظام معقد هو القصيدة ، والوزن (أو النظام الإيقاعي) فيما يقول ماياكوفسكى قائد العملية الإبداعية ، وحين الانتهاء منها يظل أيضاً هو القائد أمام الدارس والمتلقى .

يستطيع الدارس أن يدرك الآليات التي استخدمها الشاعر في الإبداع . . يستطيع أن

يدرك إلى أى مدى تجاوز الشاعر مجمل الصراعات السابقة لعملية الإبداع والمتزامنة معها وكيف استطاع الشاعر أن يخوض الصراع بين مستويات البناء المختلفة في القصيدة : اللغة والمجاز والإيقاع والمضمون ، أما مهمة الإيقاع فهي أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد : في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات ، وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر وتداخل وتوتر هو الذى يكون نظام الإيقاع ، وفي داخل النظام الإيقاعي نفسه صراع آخر بين عناصر الثبات التى غالبا ما تكون تقليدية ، وبين عناصر الانتهاك أو الحرية التى يفرضها الشاعر محققا حرته الخاصة .

وفي النهاية يبدو الإيقاع أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذى أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه - الإيقاع - هو الذى نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وقاد الشاعر وقصيدته إليه^(٩٣) ، وأنه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفا عن المعنى الذى يلقيه فى النثر : معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقا وأكثر امتاعا^(٩٤) ، وأكثر كشافا عن الأعماق البعيدة للإنسان .

كل هذه الدلالات تبدو للقارئ بمجرد أن يلقى نصا إيقاعيا ، وهو فى ذلك معتمد على تراثه بالطبع ، ولذلك فإن الإيقاع هنا إشارة أو علامة (sign) والعلامة شىء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه أو كما قال (إكو) هى نص يغطى نصا آخر . . . ويعترف الجميع بمفهوم للعلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا^(٩٥) ، وكذلك الإيقاع فهو ع محسوس بالأذن والعين يشير إلى معان مخفية لم تكن لتظهر لولاه ، بهذا المعنى فإن ثمة تشابها بين الإيقاع والمجاز فى الشعر فكلاهما يخيل كما أشار النقاد والفلاسفة العرب القدماء اعتمادا على أرسطو^(٩٦) وكما يقول جروس «أن وظيفة العروض أن يخيل العملية الإنسانية فى حركتها فى الزمن على نحو غنى ومعقد»^(٩٧) ، بل إن أرنولد ستاين يذهب إلى أن البناء الوزنى ، لا يشبه الاستعارة فعسب بل أنه (مفتاح الاستعارة)^(٩٨) ويرى الشكليون الروس أن الإيقاع مثله مثل الصور images يقصد به الكشف عن النمط التحق للحقيقة العليا^(٩٩) أى غور المعنى الكامن .

وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة فى القصيدة ، أنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة ، وقد يؤكد المعنى وي طرح معان وتفسيرات وظلالا للمعنى ، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللايحاء بالصراع داخل بنية القصيدة^(١٠٠) .

الإيقاع إذن لا يحاكى أو يضيف فقط ، بل إنه يصارع المعنى أيضا ويكشف الصراع

داخل بنية القصيدة ، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور ، لو كان مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومتفق عليها كإشارة المرور .

الإيقاع ليس إشارة بسيطة ، بل هو نظام إشارى مركب ومعقد ، مكون من العديد من الإشارات ، بل إن كل عنصر من عناصره هو فى حد ذاته نظام إشارى مكون من إشارات هى مفرداته ، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التى يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ، ولا متفقا عليها ، إن الإشارات الشعرية إشارات ايقونية iconic أو تصويرية أى أنها متعددة الدلالات ، مكثفة المعانى من ناحية ولا تؤدى معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى ، وذلك «لأنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون كما تنقسم العلامة فى اللغة الطبيعية» (١٠١) . . . إنها بناء رمزى مثل الاستعارة (١٠٢) .

هل معنى ذلك أن الإيقاع «يوحى» بمعان متعددة أو بظلال للمعنى كما تعتمد الدراسات ذات الاتجاه المثلثي ؟ الحقيقة أن علوم المعلومات والإشارات والاتصال قد وفرت قدرا عاليا من العلمية فى أدوات قياس الدلالة اللغوية . يقول سول سابورتا : «إن اللغة يمكنها أن تحقق الغرض الجمالى معتمدة على الوظيفة التواصلية التى هى جزء من تعريفها» (١٠٣) ، ومثل هذه العبارة تنفى الاجتهادات السابقة الخاصة بالوظيفة الايجائية للغة الشعر ، وبترجع الوظيفة التواصلية على حد قول ياكوبسون ، إن اللغة الشعرية ، التى هى تنظيم جديد للغة العادية ، بتركيبها المعقد من نظم مختلفة إيقاعية ومجازية تحمل قدرا من الاعلام information (بالمعنى الواسع) تتجاوز إلى حد كبير القدر الذى تحمله اللغة العادية ، ذلك أن تدخل أكثر من نظام فى اللغة الشعرية يعطيها هذه الامكانيات .

إن كل نظام إشارى يحمل قدرا من الاعلام يمكن قياسه ، فإذا أضيفت مجموعة من النظم الإشارية إلى بعضها البعض تضاعف كم الاعلام ، لا بمقدار تضاعف هذه النظم فحسب بل بمقدار يتجاوز كم اعلام تلك النظم مجتمعة ، لأن هذه النظم جميعا - حين تكون نظاما اشاريا كبيرا - تعطى حاصلا مختلفا كميا ، وكيفيا أيضا بفضل التفاعل بين هذه النظم الفرعية . .

والنظام الإيقاعى أكثر النظم الإشارية فى القصيدة تعقيدا ، وهو يحمل كما من الاعلام سبق أن ذكرنا بعض ملامحه فى الفقرات السابقة ، غير أن هذا الكم ينمو ويتخذ اشكالا مختلفة إذا ما تذكرنا أنه يضاف إليه حصيلة التداخل والصراع بين عناصر الإيقاع هذا الصراع الذى يؤدى قيمة جمالية أساسية فى عصرنا الحديث ، بل فى علم الجبال بصفة عامة : كم متوتر (جمالى) من المعانى .

«إن القصائد الرديئة هى القصائد التى لا تحمل اعلاما او تحمله بكميات غير كافية ،

والإعلام يتحقق فقط حينئذ لا يمكن تخمين النص مسبقا ، ان العلاقة (شاعر/قارىء) علاقة توتر وصراع دائما ، وكلما كان الصراع حادا ، كلما كسب القارىء من نضاله . . ومن هنا نستنتج أن القصائد الجيدة ، تلك القصائد التي تحمل إعلاما شعريا هي القصائد التي تكون كل العناصر فيها متوقعة وغير متوقعة في آن واحد^(١٠٤) .

و «العلاقة المميزة للشعر - إذن - كما يقول « فريد » لا تكون في غياب المعنى بل تكون في تعدد المعاني»^(١٠٥) .

إن قانون الصراع في بنية الإيقاع الشعري هو الذي يزيد كم المعلومات الشعرية ويزيد قيمة التوتر التي هي أساس الشعر ، والوعي بهذا القانون يمكن الشاعر أن يكشف للنفس عن كل ما هو جوهري وعظيم سام وجليل وحقيقي « كما يقول هيجل ولكن الهدف لا يتحقق عن طريق السعى إلى أن يكون العمل الفني تصالحا للاضداد كما يقول هيجل نفسه ، ولكن عن طريق « تشكل المادة الواعى وعن طريق ظهور التناقضات ثم حلها كما يقول لينين»^(١٠٦) .

وهكذا يساعد الإيقاع الشعر على تحقيق وظيفته في الامتاع والمعرفة والتغير لا بالنسبة للأفراد فقط ، بل بالنسبة للمتلقين جميعا أى بالنسبة للمجتمع .

أن الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها ، لأن الإشارات لا تنفصل اطلاقا عن الوضع الاجتماعى التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة^(١٠٧) وهذا يعنى أن الإشارة الفنية الجيدة هي التي تكشف عن النمط في اللحظة التاريخية ، وتكشف في نفس الوقت ، إمكانيات التفجر والتفلى - في هذه اللحظة - نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية .

الهوامش:

- (١) راجع محمود الحفنى : الموسيقى النظرية ، رابطة الاصلاح الاجتماعى ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٩ .
(٢) راجع James Reves: Understanding poetry, Heineman, London. 1955. p., 127.
Boulton, the Anatomy of poetry, Routledge, and Kegan. paul Ltd. London. 1953.
- (٣) جورج طومسون : دراسات ماركسية فى الشعر والرواية ، ترجمة د . ميشال سليمان ط ١ دار العلم ، بيروت ١٩٧٤ .
- (٤) مصطلح التعبير هو إنجاز الفلاسفة المسلمين ، فهو عند ابن سينا « ألا يستعمل (القول) كما يوجه المعنى فقط ، بل أن يستعمل ، ويبدل ، ويشبه » (الخطابه ، الجزء الثامن من المنطق ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، المطبعة الاميرية ، القاهرة ١٩٥٤ ص ٢٢) وهو عند ابن رشد « اخراج القول غير مخرج العادة » (تلخيص الخطابة تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ ص ٥٣١ - ٥٤١) وراجع بشأن هذا المصطلح : الفت الروبى : نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣ ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .
- (٥) الانحراف مصطلح من إنتاج الأسلوبين - فى الغالب ، وقد استخدمه Jean Cohen, structure du langage poetique, Flammarion paris 1966 p. 75, p. 96.
وهو مستخدم أيضا فى دراسات عربية عديدة ، راجع عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى مكتبة الخانجى بمصر ١٩٨٠ الفصل الثانى ومواضع أخرى
- والمصطلح ترجمة للمصطلح الإنجليزى Ecart والفرنسى Deviation والبعض يترجمه «الانزياح» ..
(راجع عبد السلام المسدى : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب : تونس ١٩٧٧ ص ٢١)
- (٦) مصطلح النظام كثير الاستخدام ، وأما مصطلح فك الآلية فهو إنجاز الشكلين الروس راجع :
Erlich, V. : Russian Formalism, History, Doctrine, Mautons Co., paris, The Huge 1955. P. 183-185.
- (٧) تفريد السيد عنبر (دكتور) : دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ج-١ سنة ١٩٨٠ ص ١٦ ، ١٧ ، وراجع ايضا تمام حسان (دكتور) : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٣٤ .

(٨) راجع عبد الرحمن أيوب : (دكتور) أصوات اللغة ط ٢ مطبعة الكيلاني بالقاهرة ، سنة ١٩٦٨ ص ١٣٧ .

(٩) راجع أحمد مختار عمر (دكتور) : دراسة الصوت اللغوي ط ١ عالم الكتب القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٩١ - ٩٢ .

(١٠) راجع عبد الرحمن أيوب المرجع السابق في الصفحات ٩٥ - ١٥٦ ، وأيضا سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠ صفحات ٣٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ ، ٢٧٢ .

(وإبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، نهضة مصر ، ط ٢ ١٩٥٠ ص ٦ - ٨ ومحمد السمران : علم اللغة العام ، مقلدة للقارئ العربي ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ ط ١ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(١١) راجع إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ص ٨٧ - ٩٢ وأيضا زبيدة طالب : البحث الصوقي عند ابن جني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٧٩ ص ٨٦ .

(١٢) Derek, Attridge, The Rhythms of English Poetry, Longman, New York, .

1982. pp. 76-77.

(١٣) راجع محمد مندور (دكتور) : في الميزان الجديد نهضة مصر ، القاهرة د ت ص ٢١٤ .

(١٤) راجع إيرليخ ، مرجع سابق ص ١٨٨ ، وأيضا .

Jakobson, "Linguistics and poetics" in style in Language, Ed. by Thomas seboek M.I.T. U.S.A. 1978, p. 360.

(١٥) راجع Lanz, The physical Basis of Rime, Stanford University press, 1931, pp. 204-205.

وراجع أيضا شكري عياد (دكتور) موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ط ١ ١٩٦٨ ص ٤٥ - ٤٦ .

(١٦) راجع مثلا Chatman, S. Atheory of Meter. Moutan& Co. London 1963. P. 30 .

(١٧) عبد الرحمن أيوب ص ١٤٨ وهو يرى أنه لا علاقة بين طول المقطع وطول الصوت لأن طول المقطع يعتمد على عدد الأصوات التي تكون المقطع مهما استغرق النطق بها من زمن قصير أو طويل ، ونظن أن هذا الرأي فيه خلاف ، حيث أن المقطع يتكون من أصوات بكمياتها وأن كميته تتحدد من جملة كميات الأصوات المكونة له وهذا يتضح في تقسيم المقاطع إلى قصير وطويل وزائد الطول حسب الأصوات المكونة لها .

(١٨) راجع عن نظام المقاطع في العربية :

إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧ .

محمود فهمي حجازي : المدخل إلى علم اللغة ، دار نشر الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٥٣ عبد الرحمن أيوب : المرجع السابق ص ١٤٠ وما بعدها .

(١٩) عبد الرحمن أيوب : نفس المرجع والصفحة .

(٢٠) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسان حسن عبد الله مطبعة الخانجي ، القاهرة سنة ١٩٧٧ ص ١٨ .

(٢١) كاتيتو : دراسات في اللسانيات العربية ص ١٩٨ نقلا عن :

محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس سنة ١٩٨١ ص ٣٤ .

وراجع عن المقاطع الشائعة في العربية بعض التفصيل لإبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧-١٠٢ .

(٢٢) راجع تمام حسان مرجع سابق ص ٧١

(٢٣) كنا قد اعتمدنا على هذا الاحساس في كتابنا موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو واعتبرنا أن حروف المد عنصر إبطاء للإيقاع وإن الزخافات عنصر اسراع له - في الغالب - تقوم بدور هام في تنويع النمط الوزني المطلق والمجرد ، ورنانا هنا لا نحتاج إلى ذلك كثيراً ما دامت المقاطع معياراً أكثر دقة في قياس السرعة والبطء كما سيتضح فيما بعد .

(٢٤) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٩

(٢٥) The Enceylopaedia of islam, New Edition, Leiden- London copyright 1966, pp. 661-677.

مادة عروض

(٢٦) محمد مندور . في الميزان الجديد ص ٢٤٠ .

(٢٧) كمال أبوديب . في البنية الإيقاعية للشعر العربي . دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٧٤

(٢٨) يقول في موسيقى الشعر العربي : « أن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الانجليزي والألماني قول ليس له - حتى الآن ما يستند من نتائج البحث اللغوي ، ولعل وصف جمهور المشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي ، أن يكون أدق إلى الصواب ، على أننا إذ نفى كون اللغة العربية لغة نبرية ، أو كون عروضها عروضاً نبرياً ، لا نعني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي » ص ٤٥ .

(٢٩) Attridge, The Rhythms of English Poetry, Ibid. P. 31

(٣٠) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، مرجع سابق ص ١٩٠

(٣١) المرجع السابق ص ١٨٨ ومثال للغات الأولى الصينية والانجليزية ، وللنوع الثاني الفرنسية ، ويسمى النبر في الحالة الأولى قوتياً ثانوياً أو فوق تركيبي .

راجع كمال بشر ص ١٦١ - ١٦٢ ، وسعد مصباح ص ١٨٠ .

(٣٢) بروجشتراسر ، التطور النحوي للغة العربية ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ص ٤٦ ، وراجع في هذا المجال أيضاً نص كاتينوفى كتابه « دروس في علم اصوات العربية » ترجمة صالح القرمادى ، الجامعة التونسية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١٩٤ ١٩٥ .

ونصوص أخرى كثيرة في دراسة في دراسة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني في مجلة الفكر العربي بيروت عدد ٢٦ مارس ١٩٨٢ ، وفي هذه الدراسة محاولة غير ناجحة لاستنتاج نص لابن جني بهدف إيجاد مفاهيم النبر والتنظيم .

(٣٣) الفارابي : الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتيب العربى القاهرة د ت ، ص ١١٧٣ ، ويعلق المحقق على هذا النص بقوله ان الثبرات هى الممزات التى تميل إلى الياء .

(٣٤) ابن سينا : الخطابة مرجع سابق ص ١٩٨ ، ٢٢٣ .

(٣٥) ابن رشد ، تلخيص الخطابة : مرجع سابق ص ٥٩٤ .

(٣٦) ابن منظور : لسان العرب ط بولاق ، ج ٧ ص ٣٩ .

(٣٧) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٩٤ .

(٣٨) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ط ١ ١٩٧٦ ، ص ٢١٠ - ٣١١ .

- (٣٩ ، ٤٠) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .
- (٤١) نفس المرجع ص ٣٠٨ .
- (٤٢) د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٤٩ - ٥٠ وراجع حول هذه الفكرة أيضا جويار ، المرجع المشار إليه سابقا ص ١٦١ من المخطوطة ، وجان كانتينو : دروس في علم الأصوات العربية ، مرجع سابق ص ١٩٤ - ١٩٥ .
- (٤٣) الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ، راجع ص ١٠٦ عن قواعد النبر .
- (٤٤) من هؤلاء الدكتور كمال بشر ، في رسالة خاصة ، تعليقا على مسودة هذا البحث
- (٤٥) صفحات ٣٠٢ ، ٣٠٣ ولا بد من الإشارة إلى أن الدكتور شكرى عياد يوافق على هذه القواعد (راجع ٤٣ من موسيقى الشعر العربي) .
- (٤٦) بحث الدكتور تمام حسان مناهج البحث في اللغة ط ١ ص ١٦١ - ١٦٢ وسلمان العاني Arabic phonology, Indiana university, Mounon, 1970, p. 8
- نقلا عن أحمد مختار عمر ص ٣٠٨ - ٣٠٩ .
- (٤٧) الرمز الدولي للنبر القوي هو خط رأسى قصير فوق أول حروف المقطع النبر .
- (٤٨) راجع الأصوات اللغوية ص ١٠٥ ، وموسيقى الشعر ط ١ ص ١٦٥ .
- (٤٩) نقلا عن شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٦٨ - ٦٩ حيث تعرض النظرية وتناقش .
- (٥٠) المرجع السابق ، نفس الصفحات ، أما فكرة أزمنة الأوزان فهي انجاز الاستاذ محمد حبيب استاذ العروض الموسيقى بمعهد الموسيقى العربية .
- (٥١) راجع تفصيل هذه القضية في كتاب Chatman مرجع سابق ص ١٨٧ وما بعدها .
- (٥٢) راجع مقالة Around في دائرة المعارف الإسلامية مرجع سابق ص ٦٧٧ - ٦٦٧ .
- وراجع محمد مندور : في الميزان الجديد ص ٢٤٠ ، حيث يعتمد هذه القواعد فينبر الوند المجموع أساسا ، ويرى أن عودة هذا النبر هي التي تكون إيقاع .
- (٥٣) قابل ، المرجع السابق ص ٦٧٤ .
- (٥٤) تدخل على الوند المجموع - مثلا - العلل الآتية : الترفيل والبتر ، والحذف والصلم ، وزحاف الطى إذا كان الوند المجموع آخر جزء كما في البسيط والرجز وزحاف الخزل كما في الكامل ، والخبث كما في الرمل والخفيف والخبث ، راجع حاشية السيد الدمهورى على الكافي ، مكتبة السيد محمد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٢٢ هـ ص ٩٦ . وراجع القسم الأول من الكتاب .
- (٥٥) في البنية الإيقاعية ، سابق ص ٤١٨ .
- (٥٦) المرجع السابق ص ٣١٢ .
- (٥٧) في هذين الفصلين - اللذين كتبنا في فترة زمنية سابقة للفترة التي كتب فيها معظم فصول الكتاب ، يعتمد أبو ديب الأساس الكمي لإيقاع الشعر العربي وبدأ من الفصل الرابع ، يتراجع عن هذا الأساس ، لصالح الأساس النبرى .
- (٥٨) نفسه ص ٣٠٧ ، والعبارة الأخيرة غير دقيقة التركيب والدلالة ، وفهمنا منها أنها تعنى أن اللغة العربية - بالذات - يمكن فيها تحديد النبر الشعرى على الوزن النظرى مسبقا .
- (٥٩) نفسه ص ٣٠٩ ، وهو يخصص حديثه هنا عن الكلمات التي تتكون من النوى (٥-) (٥-) (٥-...) (٥-...) والغريب أن هذه الكلمات بالذات ، هي التي سبق له أن رفض اعطاءها نبزا محمدا إلا إذا دخلت في السياق !!
- (٦٠) نفسه ، ص ٣١٢ .

- (٦١) نفسه ص ٣١٦ .
- (٦٢) يعرف الكاتب نفسه النبر البنيوي (ص ٣١٠ من كتابه) بأنه ولا يغير طبيعة النبر الانعزالي ، أى حين يحدث ، فالكلمة تحتفظ بنبرها الانعزالي في الموضع نفسه أى على المقطع نفسه ، ويأتى النبر البنيوي ليؤكد هذا النبر ثم يوسع مجال التأكيد ليشمل الكلمة كلها وعلى هذا التعريف ، يكون النبر البنيوي مساويا لما يسميه أنيس «نبر الجملة» (ص ١٠٨ الأصوات اللغوية) فهو يؤكد النبر الواقع فعلا ولكنه لا يزيد الكلمة نبرات ، يحكم دورها البنيوي كما فعل أبو ديب هنا .
- (٦٣) في البنية الإيقاعية ص ٤٠٠ .
- (٦٤) راجع تقديمهما لاسس عمل الخليل في أكثر من موضع من كتابيهما .
- (٦٥) راجع حول هذه النظرية شكرى عياد ص ٨٦ وكمال أبوديب ص ٣٥٨ وما بعدها والنظرية في الأصل لإنجاز الشكلين الروس وخاصة عند توماشيفسكى Tomochevski راجع مقالته Sur le vers Theorie de la Litterature, Textes des formalistes russes, presentes et traduits par Tzvelan Todorov, Seuil-paris 1965, p. 156.
- (٦٦) موسيقى الشعر ص ١٦٤
- (٦٧) راجع ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٠ وأيضا مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ص ١٩٤ ، ومن المهم أن نلاحظ أن التنغيم له علاقة أيضا بالجهر لأنه ينتج عن امتزاز الوترين الصوتين .
- (٦٨) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٣٠ ، وراجع أيضا كمال بشر الأصوات ص ١٨٩ ، وفاطمة عجوب : علم اللغة ودراسة الأدب ، مجلة الثقافة ، القاهرة مايو ١٩٧٦ ص ٩ وأيضا شاتمان ، نظرية الوزن ، مرجع سابق ص ٧١-٧٢
- (٦٩) سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ص ٢٥٨-٢٥٩ .
- (٧٠) الفارابي : الموسيقى الكبير ص ٢١٤ ، وفي نص المحقق .
- (٧١) ابن سينا : الخطابة ص ١٩٦ .
- (٧٢) الفت الروي : نظرية الشعر ص ٢٤٥-٢٤٨
- (٧٣) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٢٦-٥٥٧ .
- (٧٤) راجع يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب سنة ١٩٧٢ ص ١٩٥-١٩٦ .
- (٧٥) شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ٩٦ .
- (٧٦) أنظر الشيخ محمد بن على الصبان : شرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة الوهية بمصر ١٣٨٨ هـ ص ٧٥ ، وابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محى محمد الدين عبد الحميد المكتبة التجارية بمصر ط ٢ ، ١٩٥٥ ج ١ ص ١٧١ .
- (٧٧) لانز : الأسس الفيزيقية للقافية ، مرجع سابق ص ٤٩-٥٠ ، ١٣٨ .
- (٧٨) راجع جابر عصفور (دكتور) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقلى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٩ .
- (٧٩) راجع حسين نصار (دكتور) القافية في العروض والأدب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ص ١١٤ .
- (٨٠) راجع بشأن أهمية القافية :
- Lotman, Analysis of poetic text. trans. by Johnson, copyright by Ardis/ Arbor, U.S.A. 1970, p. 48.
- Weirather, The language of prosody, in language and style vol. Viii, No. 2, 1980, p. 141.

جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدروبي ، دار اليقظة العربية بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ ص ٢٠٢ وما بعدها .

شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٠٩ - ١١٠ .

محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٤٦ .

(٨١) راجع دراستنا عن «التضمين في العروض والشعر العربي» بمجلة فصول ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ .

(٨٢) نقلا عن : جان كوزينيه : البنية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العددان ٦ ، ٧ سنة ١٩٨٠ ص ٤٦ .

(٨٣) نقلا عن : زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٤٨ وراجع عن مفاهيم البنية :

Lane, Introduction to structuralism, Basic Books, inc. publ., New-York 1970, p. 19.

(٨٤) راجع : حسن حنفي (دكتور) : هيجل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ ص ٣١-٣٢ .

(٨٥) جال فال : طريق الفيلسوف ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة د . أبو العلا عفيفي ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الألف كتاب ٦٣٧ ص ٥٢٠ ٥٢١ .

(٨٦) راجع ملحق الطبعة الفرنسية لكتاب لوكانش «نظرية الرواية» طبعة جوتنبر ١٩٦٣ ص ١٥٧ - ١٥٨ وراجع عن مصطلح البنية عند ماركس كتاب لوفيفر :

L'ideologie structuraliste, ed. Anthoospos, paris 1971, p. 173.

(٨٧) النص لتينا نوف (عضو جماعة براغ) نقلا عن :

Irluch, Russian Formalism, pp. 170-171.

Lotman, Analysis of poetic Text, pp. 46-61.

(٨٨)

وراجع أيضا تينا نوف : مشكلة لغة الشعر ، الشعر نفسه - باريس ١٩٧٧ ، ص ٧٧ .
وراجع أيضا :

W. Rewar, "chbernetics and poetics: The Semiotic information of poetry"

in semiotica, 25. 1979, pp. 293-301.

Stankiewicz, "Linguistics and the study of poetic Language", in style and Language, (٨٩) ibid, p. 80.

C. Srike, "Contributions to the study of verse Language" in Reading in Russian, ed. by (٩٠)

l. Matezka., R.I.T., copyright, 1971, pp. 150-151.

(٩١) راجع عبد المحسن طه بلد : الروائي والأرض ط ١ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٦٨ المقدمة .

(٩٢) نقلا عن ستولنيتز : النقد الفني ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٤ ص ١٠٠ .

Chapiro, prosody Handbook, Horpor & Low publ. New York 1965, p. 2. (٩٣)

Erluch, (Translation), Russian formalist criticism, copyright, Nebraska :
University press, U. S. A. 1965, p. Xiii.

(٩٤) Frye, The Rhythm of frequency, in H. Gross *The structure of Verse*, Facett publi. inc. 1966, p. 175.

(٩٥) راجع حول مفهوم العلامة :
أمنية رشيد (د.) السيميوطيقا مفاهيم وإبعاد ، مجلة فصول العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١ ص ٤٦ - ٤٧ .

وأيضا : Bakhtine, le marxisme Et la philosophie du Langage, pref. jakobson, ed. Minuit, paris 1971, p. 8.

(٩٦) راجع الفت الروبي : نظرية الشعر ، الفصل الثالث .
(٩٧) M. Gross, *sound and Form in modern poetry*, An Arbor paperback, U.S.A., 1973, p. 14

(٩٨) A. stein, "Meter and Meaning," in gross, *The structure of Verse*, ibid., pp. 194-196.

(٩٩) إيرليخ : الشكلية الروسية : مرجع سابق ص ١٩٤ .
(١٠٠) أرنولد ستاين : الوزن والمعنى ، مرجع سابق ص ١٩٤ - ١٩٦ .
(١٠١) Y. Lotman, in *structure dn texte artistique*, gallimard, paris 1975, p. 31.

نقلا عن أمينة رشيد ، مرجع سابق ص ٤٨ .
(١٠٢) هارفي جروس : الصوت والشكل في الشعر الحديث ، مرجع سابق ص ٤
(١٠٣) S. saporta, *The Application of linguistics to the study of poetic language*, in style in language, ibid., p. 83.

(١٠٤) لوتمان : تحليل النص الشعري ، مرجع سابق ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ١٣٢ .
وراجع أيضا : ستانكفيتش ، مرجع سابق ص ٨١ .
(١٠٥) إيرليخ ص ١٥٨ .
(١٠٦) راجع الجمال في تفسيره الماركسي ، مجموعة من العلماء السوفيت - ترجمة يوسف الحلاق ، دمشق ١٩٦٨ ص ١٤٣ - ١٥٧ .
(١٠٧) باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ص ٦٣ ، ٩٦ .

نماذج تطبيقية



١ - لاني غريب لبدر شاكر السياب

بدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ٢٠١٤) واحد من أهم الشعراء العراقيين والعرب المعاصرين ، فاليه ترجع ريادة المرحلة الناضجة من مراحل الشعر الحر ، فقد استطاع بحسه الإيقاعي العالي ، وطاقته الفنية المتفجرة ، ووعيه الحاد بهموم وطنه أن يقدم نموذجاً شعرياً يغري بالاحتذاء ، أو لنقل أنه قدم النموذج الشعري الذي استطاع أن يجسد الاحتياجات الجمالية للمتلقى العربي في أواخر الأربعينيات ، ثم الخمسينيات والستينيات ، وبذلك أعطى للشعر العربي وإيقاعه نقلة حقيقية يصعب تجاهل خصوصيتها .

والنموذج الذي ندرسه هنا هو قصيدة قصيرة كتبها سنة ١٩٦٢ حينما كان في الكويت ، وهي قصيدة « لاني غريب » .

(أ) من الملاحظة الأولى لتقسيم الأسطر إلى مقاطع ، نجد أن نسقا يتكون من توالى مقطع قصير ومقطعين طويلين (ب - -) هو الذى يشيع تكراره فى القصيدة ، بحيث يمكن القول أنه هو النسق الأساسى ، وذلك أنه يرد ٣٦ مرة . ولهذا يمكن اعتباره العنصر الأساسى فى تكوين نظام القصيدة المقطعى ، ويمكن تسميته عنصر الثبات .

وبالإضافة إلى هذا النسق ، نجد ثلاثة أنساق أخرى تختلف عنه :

الأول : يتكون من توالى مقطع قصير ثم مقطع طويل ثم مقطع قصير (ب - ب) وقد ورد خمس مرات فى القصيدة .

الثانى : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع زائد الطول (ب -) ويأتى اثنتا عشرة مرة فى نهايات الأسطر .

الثالث : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع طويل (ب -) وقد ورد خمس مرات فى نهايات الأسطر .

ونلاحظ أن هذه الأنساق الثلاثة بالإضافة إلى النسق - الأساسى ، مقبولة عروضيا . فالنسق الأساسى (ب - -) يساوى تفعيلة (فعولن) التى هى أساس وزن المتقارب . والنسق (ب - ب) يساوى تفعيلة (فعول) الناتجة عن (قبض) فعولن . والنسق (ب -) يساوى تفعيلة (فعول) الناتجة عن علة (القصر) . والنسق (ب -) يساوى تفعيلة (فعو) الناتجة عن علة (الحذف) ونلاحظ أن النسقين الأخيرين لا يردان الا فى نهايات الأسطر ، وهذا أمر يتوافق مع النظرة العروضية التى لا تجيز استعمال العلل الا فى الاعاريض والأضرب . وربما يكون لإقامة الشاعر لنظامه المقطعى (الوزنى) فى اطار الشرعية العروضية دلالة فيما بعد .

والتركيب المقطعى للقصيدة يبرز كبنية أو كنظام ، بالمعنى الجدلى . أنه ليس كتلة مغلقة متجانسة العناصر تماما ، بل تتوفر فيه عناصر تعمل على تثبيت النظام ، وهى الأساس فيه ونقصد النسق الأساسى (ب - -) ، وعناصر أخرى تعمل - فى عكس الاتجاه - على تفكيك هذا النظام وانتهاكه ونقصد الأنساق الثلاثة الأخرى .

ونظريا ، فإن مثل هذا النظام الذى تجرى فى داخله الحركة والصراع ، يكون أكثر ثراء وخصوبة من نظام آخر ، تزداد فيه درجة التجانس بين العناصر وتقل فيه درجة الصراع .

وإذا أنعمنا النظر فى توزيع هذه الأنساق المقطعية داخل القصيدة ، نلاحظ الآتى :

أولا : أو النسقين الثانى والثالث لا يردان الا فى نهايات الاسطر كما سبق القول .

ونظن أن التفسير بحدود الشرعية العروضية وحده لا يكفي ، بل لابد من البحث عن الأسباب التي أدت بالشاعر الى توزيعها على هذا النحو . وسوف نرجى الحديث عنها لحين الحديث عن التنغيم لانهما الصق به ، سواء في كيفية توزيعها أو في توظيفها .

ثانيا : أن النسق الأول (ب - ب) قد ورد في الأسطر ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١١ (مرتين) ، ومعنى هذا لأنه لا يرد في الأسطر من ١ - ٤ ، أو في الأسطر من ١٢ - ١٨ . ومن ثم فإنه في حين يترك الفرصة لتواجد الإنساق الأخرى (وخاصة النسق الأساسي) في المجموعتين (١ - ٤ ، ١٢ - ١٨) يقلل من تواجدهما في المجموعة (٥ - ١١) ويتأمل اسطر هذه المجموعة ، نلاحظ أنها هي الأسطر التي تكون المحور المعبر عن النداء ، من خلال المفردات (ندائي ، الصدى ، لا يجيب ، ندائي ، هزرت) وهذا المحور هو بؤرة الصراع في القصيدة ، بعد تقرير الغربة في المجموعة الأولى (١ - ٤) ، وقبل الاستسلام للموت في المجموعة الأخيرة (١٢ - ١٨) .

لقد قام النسق الأول (ب - ب) بدور أساسي بتواجده في هذا المحور . فقد ساعد على أن تأتي الأسطر مسرعة ، بسبب نقص المقاطع الطويلة . وقد جاءت نسبة سرعة هذه الأسطر مرتفعة إلى أعلى نسبة في القصيدة (٥ ، ٤ تقريبا) ، وتصل في السطر ١١ إلى أعلى نسبة بين أسطر هذه المجموعة (١١ ، ٤) ، بينما نجد أن بقية أسطر القصيدة تدور حول النسبة العادية للسرعة (٤) وهي النسبة التي يمكن اعتبارها النسبة الأساسي/الثبات . ولا يشذ عن هذه النسبة - بالإضافة إلى المحور (٥ - ١١) - إلا السطران (١٥ ، ١٦) ، حيث ترتفع قليلا بنسبة (١١ ، ٤) تعبيراً عن قدر من الانفعال قيل أن يهدم الشاعر تماماً في نهاية القصيدة ضد قرار السرعة (٤) .

(ب) يمكن القول أن أكثر نماذج النبر شيوعاً في هذه القصيدة ، هو النموذج الذي يقع فيه النبر على المقطع الطويل الأول من النسق المقطعي الأساسي : (ب - -) . فهذا النموذج يرد أربعاً وعشرين مرة ، أي أنه النموذج الأساسي/الثبات في القصيدة . تعدد مرات وروده أكثر من عدد مرات ورود أي نموذج آخر ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه يمثل النموذج النبري المثالي الذي يجب أن يكون عليه (فعولان) في المقارب . أما النماذج الباقية فيمكن اعتبارها عناصر انتهاك النظام النبري ، حيث تتجاوز هذا النموذج المثالي بالحذف أو الإضافة أو التعديل .

ونلاحظ :

أولاً : أن كل الأنساق المقطعية التي سبق رصدنا تحمل نبراً ، ما عدا النسق (ب -) فهو لا يحمل نبراً في أربع من مرات وروده ، ويحمل نبراً في مرة واحدة (في السطر ١٧) .

ومعنى هذا سيطرة النماذج خفيفة النبر على القصيدة بنسبة مرتفعة جدا مقارنة بنصوص أخرى للسياب .

ثانيا : أن هذا النموذج (ب -) والنموذج (ب +) يزدادان في نهايات السطور ، وأن عملهما ، بالتالى مرتبط بالمستوى التركيبى ، وسوف نترك معالجتها حتى الوصول اليه .

ثالثا : أن معظم مرات النماذج الستة الأخرى ، تأتى فى المحور الأوسط (محور النداء) حيث التوتر الناجم عن النداء والاستجابة له . وسوف نحاول أن نتبع توزيع هذه النماذج فى القصيدة ، وكيفية توظيفها .

النموذج ٢ (ب - ١ - ١) يتكون هذا النموذج من مقطع قصير ثم مقطعين متوسطين منبهرين . ومن ثم فإنه يحمل نبرة زائدة عن المعتاد ، أى ضعف النبر المعتاد . وهذا يعنى أن القيمة الإعلامية للنبر تتضاعف فى هذا النموذج ، بالمقارنة بالنموذج الشائع (ب - ١ - ١) .

وإذا لاحظنا الاسطر التى يوجد فيها هذا النموذج ، أدركنا أن معظمها يقع فى اطار محور النداء . وبتفصيل ، نجد أن هذا النبر الزائد وقع على الكلمات التالية : من (فى السطر ٥) ، الصدى (٦) ، المدى (٧) ، الردى (١١) ، ثم الدم (فى السطر ١٦) . ويقودنا هذا التوزيع الى أن الشاعر يود أن يؤكد على كلمات محددة بقصد إبرازها ، فهو يريد أن يبرز (من) فى السطر ٥ ، ليؤكد أن النحيب من نفس النداء ، مشيرا أن يبرز النداء ، فهو نداء ذو نحيب ، وبذلك يكشف عن واحدة من أهم الخصائص التى تجعله نداء يستجاب له (فيما بعد) بالحجار . وفى السطر السادس يؤكد الشاعر كلمة الصدى التى تكشف أيضا أن النحيب موجود فى النداء ، وأن الصدى هو الذى يبرزه ويوضحه . وفى السطر السابع يتم التركيز على (المدى) ، وإذا عرفنا طبيعة هذا المدى (الى عالم من ردى لا يجيب) ، أدركنا الطبيعة المؤلة لهذا المدى (عكس ما قد توحى به الكلمة مفردة) . وفى السطر (١١) يؤكد الشاعر على (الردى) . وهو تأكيد واضح الدلالة على نتيجة النداء المؤلة . تأكيد هذه الكلمات الأربعة بنبرة زائدة يحمل اذن هدفين : الأول هو الكشف عن طبيعة النداء المنتحب ، والثانى هو تبيان الاستجابة المؤلة لهذا النداء المنتحب . ويؤكد هذه النتيجة التركيز على كلمة (الدم) فى السطر (١٦) .

النموذج ٣ (ب - -) فى هذا النموذج يخل النبر العادى من المقطع الطويل الأول ، ويعطى للمقطع القصير . وسوف نجد الهدف من ذلك فى السطر الثالث هو تأكيد الغربة ، من خلال سياق المحور الأول (محور الاغتراب) عامة .

النموذج ٤ (ب - - ١) . النبر فى هذا النموذج يتنوع من المقطع الطويل الأول ويعطى

للمقطع الطويل الثاني . وهذا يعنى نزع التأكيد عن الأول لصالح تأكيد الثاني ، ونجد أن هذا الفعل حادث فيما يختص بالسطر (١٨) حيث يؤكد الشاعر على (لا) التى هى علامة التثنية فى الكلمة . ومن الواضح أن النبر هنا يلعب دورا فى تأكيد التهكم حيث يدرك الشاعر أنه لا يمتلك سيقانا بعد أن شله المرض . والتهكم هنا يتأكد من عدمية الفعل فى السطر كله (ربح تجوب القفار) . ومن ثم فإن دور النبر هنا يقوم على المفارقة .

أما فى السطر (٨) ، فإن نبر (من) يبدو بهدف إبراز انفصالها عن الصوت الذى يليها (ر) معنا من اندغامها معا مع صوت واحد . ولذا ينبر المقطع التالى أيضا لإبراز الراء فى النطق . وهنا سنجد أن دور النبر دور صوتى فى المقام الأول . ونفس الأمر سنجد فى السطر (١٦) حيث أن تأخير النبر جاء نتيجة طول الكلمة وتعدد مقاطعها .

النموذج (٥) (ب' - ') . هذا النموذج يحمل كما مركبا من الانتهاكات النبرية ، تتمثل فى : أولا : إخلاء المقطع حامل النبر المعتاد من نبره . ثانيا : إعطاء هذا النبر اما للمقطع القصير أو الطويل الثانى . ثالثا : زيادة نبرة على أحد المقطعين : القصير أو الطويل الثانى .

وهذا الانتهاك المثلث يبدو واضح الدلالة فى السطر الثامن حيث يوجد هذا النموذج مرتين (الى عالم) (ردى لا) وهى دلالة تعكس ما فى السطر من كثافة شديدة فى رد النداء ، بعالم من ردى لا يجيب (يجيب نفسها تحمل نبرا على المقطع زائد الطول ، وهو أمر له أهمية فائقة فى هذا السياق) .

النموذج ٦ (ب' - ' - ') . من الواضح أن الكم الاخبارى الذى يحمله نبر هذا النموذج يزداد ضعفين عن نموذج النبر العادى ، وهذا لم يحدث فى هذه القصيدة الا مرة واحدة فى السطر (١٣) خاصة فى (وما من) حيث يشتد الصراع ويعنف بين رغبة الشاعر فى الحياة وما يلقاه من عدمية الاستجابة المطلقة ، وهنا نجد أن تأكيد النفى يبدو كأنه ينتزع من أعماق الشاعر بألم شديد ، ولا شك أن تأكيد النفى بهذه النبرات الثلاثة يحمل كما اخبايا عاليا يوصل معاناة الشاعر فى نهاية محور الصراع (الأوسط) وبداية محور الاستسلام (الأخير) .

هذه النماذج لا تعمل منفردة كما بدا ، ولكنها تشترك جميعا فى صنع عنصر الانتهاك للنظام النبرى . انها تتناقض مع عنصر الثبات : النموذج الأساسى ، بدرجات متفاوتة . ولقد سبق أن أشرنا إلى أن نماذج الانتهاك لتركز فى محور التوتر (الأوسط) حامل دلالة الرغبة فى الانطلاق ، والفكاك من قيود الغربة والمرض ، وخاصة فى السطرين (٨ ، ١١) حيث الردود الحادة على النداء ، والكشف العميق عن صده الذى سبق أن اكتشفنا أنه

ضعيف وأنه ليس نداء الحياة وإنما نداء الموت وتلك هي الرؤية الأساسية في قاع القصيدة ،
والتي ينتهي إليها الشاعر في المحور الثالث .

أن نسبة عناصر الانتهاك الى عناصر الثبات في النظام النبري للقصيدة هي $\frac{26}{56} = 47\%$ تقريباً . وهذه النسبة تقل في السطرين الآخرين الى 37% مما يوحي بتراجع الشاعر مستسلماً في النهاية الى قيود النظام ، وإلى عناصر الثبات فيه ، بعد انتهاء محاور التوتر وبقاياه .

(حـ) تتكون قصيدة « لاني غريب » من إحدى عشرة جملة نحوية هي :

- ١ - لاني غريب ، لان العراق الحبيب بعيد ، وأنى هنا في اشتياق اليه ، اليها ، أنادى : عراق .
- ٢ - فيرجع لي من ندائى نحيب تفجر عنه الصدى .
- ٣ - أحس بأنى عبرت المدى الى عالم من ردى لا يجيب ندائى .
- ٤ - وأما هزرت الغصون ، فما يتساقط غير الردى .
- ٥ - حجار .
- ٦ - حجار وما من ثمار .
- ٧ - وحتى العيون حجار .
- ٨ - وحتى الهواء الرطيب حجار يندبه بعض الدم .
- ٩ - حجار ندائى .
- ١٠ - وصخر فمى .
- ١١ - ورجلاى ريح تجوب القفار .

وتتكون القصيدة من ثمانية عشر سطراً شعرياً تتضمن الجمل السابقة ، وهذا يعنى :

- ١ - أن معظم الجمل النحوية قد شملت عدداً من أسطر القصيدة ، وأن بعض الجمل النحوية يكتمل في وسط السطر الشعري (١٥ مثلاً) .
- ٢ - أن استقلالاً تاماً بين كل جملة نحوية والأخرى ، لا يتوفر الا في ثلاث من الأحدي عشرة جملة ، وأن الاتصال بين الجمل الباقية يتم عبر الحروف (ف ، و) أساساً وعبر النقطتين التفسيريتين مرة (٤ ، ٥) .

أن هذه العلاقة المتشابكة بين غمطي التركيب ، تؤدي بنا إلى التعليق ، وهو مصطلح يعنى الارتباط بين السطرين . ويأتى سبع مرات في القصيدة يأخذ في ثلاث منها ، شكلاً قوياً

(ويسمى التضمين) كما في السطرين ٩ ، ١٠ والسطرين ١٤ ، ١٥ وفي الاربعة الباقية يأتي
عاديا كما في الاسطر ٢-٣ ، ٣-٤ ، ٤-١ ، ٤-٧ ، ٨-١٠ ، ١١-١٥ ، ١٦ .

ومن الواضح أن حالات التعليق هذه غالبية على معظم أسطر القصيدة ، وهذا يعطى
دلالة على الدفقة التي تنتاب القصيدة ، بحيث تبدو جملة واحدة بينها فواصل ، أو عبارة
واحدة مكونة من عدة جمل غير منفصلة .

وفي سياق أداء التعليق لمهمة الترابط هذه ، تقوم عملية صراع بين عنصرين هامين في
نهايات الاسطر . هذان العنصران هما نغمة التعليق من ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور
من ناحية أخرى . فنغمة التعليق تعطينا احساسا ، إذ ننتطق أو نسمع ، بالحاجة إلى
الاكتمال في السطر التالي ، بينما يقف المقطع زائد الطول المنبور ضد هذه الحاجة تماما ، لأنه
شعرنا بالاكتمال وانتهاء السطر . وفي ظل هذا التوتر بين العنصرين يعدل كل عنصر من
قوة الآخر ، ويقلل من تأثيره . ونستطيع أن نلاحظ تأثير كل من العنصرين بدون الآخر في
الاسطر الاربعة الأولى مثلا ، حيث أن نغمة التعليق أضعف بسبب بعد طرفي الجمل :
(لأن . . . أنادي) . ولذا نجد أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور واضح كفاصلة حادة بين
السطور ، رغم أنها جميعا أجزاء في جملة نحوية واحدة . أما في السطرين ٨ ، ٩ : فنسجد
أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور يزول تقريبا بفعل حاجتنا الملحة الى استكمال الجملة في
السطر التالي ، بحيث يمكن أن نتجاهل تماما وجود هذا المقطع زائد الطول ، لولا امكانية
اكتمال السطر الثامن نحويا .

يزيد تعقيد هذا الصراع دخول عنصر ثالث فيه ، خاص بالقافية ، يساعد تأثير المقطع
الطويل ، إذ أن ثمة حاجة لدى الشاعر - ولدينا - الى خلق المحطات النغمية التي تجعلنا
نتوقف عند نهايات السطور ، والشاعر يعطينا هذه الفرصة أكثر بمقاطعه زائدة الطول ،
فيكون هذان العنصران ضد العنصر الأول : نغمة التعليق . ولكي تتضح هذه العلاقة ،
فلننظر في الأسطر التي تنتهي بمقطع طويل وتدخل في عملية التعليق (٧ - ١١) سنجد أن
نهاية السطر تنداح بسهولة الى أول السطر التالي ، وهذا أمر يقصد به الشاعر استمرار
التواصل . ففي السطر السابع سنجد أنه لا يريد لنا أن نتوقف عند كلمة (الردى) لأنها -
في ذاتها - غير دالة ، وتحقق دلالتها التي يريدنا من اتصاها بالسطر التالي . وفي السطر
(١١) لا نتوقف عند الردى ، فلا بد أن تكتمل بالحجار التي يبدو أن الشاعر يعتبرها مرادفا
للردى (من خلال النقطتين التفسيريتين) . أما بقية السطور المنتهية بمقطع طويل (٦) ،
٩ ، ٦ ، ١٧) فهي سطور مكتملة نحويا وليس فيها صراع بين التركيب النحوي
والتركيب الشعري .

وأخيرا ، نلاحظ أن التوتريين التركيب النحوى والتنظيم الشعرى يزداد فى محور النداء (٥ - ١١) ، إذ يحدث خمس مرات ، بينما يحدث فى المحور الأول ثلاث مرات ، ويحدث فى الثالث مرتين فقط .

د - بالقصيدة عدد من النظم الصوتية ، التى تبدأ بنظم صغيرة فى بعض السطور وخاصة فى السطور من ١ - ٥ ، من ١٢ - ١٧ ، وتنتهى بنظام كبير هو نظام القافية .

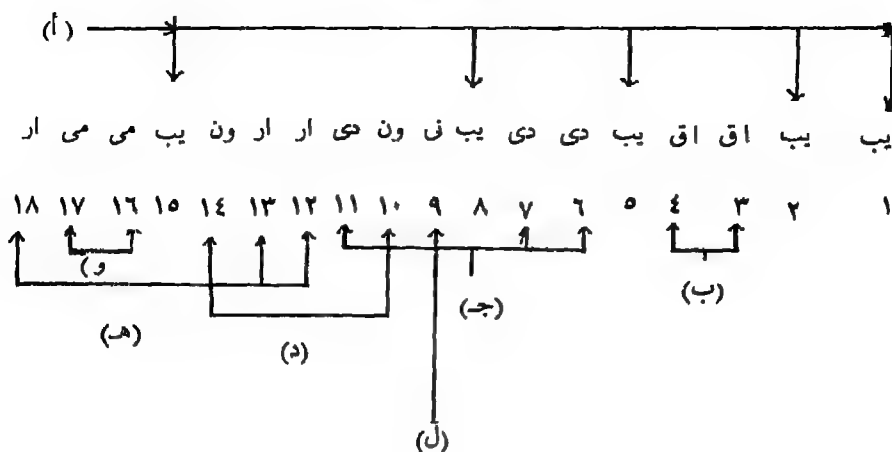
فى السطور (١ - ٥) نلاحظ شيوعا عاليا لصوت الياء (٩ مرات) أكثر من أى صوت آخر . وهذا الشيوع ، بالإضافة الى تأييده لكلمة (غريب) المفتاحية يشيع فى المحور جوا ملحوظا من البطء الحزين . كذلك تتكرر (لأن) فى السطرين الأول والثانى ، وهو تكرار تأتى قيمته الدلالية من تأكيد السببية ، التى أراد الشاعر أن يضعها أمامنا ، قبل أن نكتشف زينها فيها بعد .

ويحدث نفس النوع من التكرار الدال ، فى الأسطر ١٢ - ١٧ حيث تتكرر كلمة (حجار) فى مفتتح خمسة من السطور الستة ، وحيث يتركز مجىء الواو فى نفس المحور الثالث (١٣ - ١٨) إذ ترد سبع مرات من مجموع (١٠) هو عدد مرات ورودها فى القصيدة كلها . ويمكننا أن نرجع هذا التركيز (للواو) الى نوع من التراجع عن الأصوات المفتاحية فى القصيدة (الالف والياء) ، يحدث فى نهاية القصيدة مع الاستسلام الاخير . غير أن الأهم من ذلك ، هو أن التكرارات السابقة جميعها ، لا تحدث فى محور التوتري فى القصيدة ، بحيث يصح ، اذا جاز اعتبار هذا التكرار نظاما ، أن يكون وجوده الذى أشرنا إليه هو عنصر الانتظام فيه ، أما عدم وجوده (فى محور التوتري) ، فهو عنصر الانتهاك ، بحيث يتوتر النظام ، ويعكس توتر القصيدة فى هذا المحور .

أما نظام التقفية ، فإنه يعكس هذا التوتر بشكل أوضح ، سواء فى داخله ، أو فى علاقته بالنظم الأخرى ويمكن وصف نظام القافية فى هذا المخطط البسيط :

مخطط القافية على الصفحة التالية

مخطط القافية



في هذا المخطط سنجد عددا من عنائيد الاصوات أو القوافي بالمعنى العروضي . ست قواف في اطار عام كبير هو القافية (أ) . هذه القافية (أ) تمثل اللحن الاساسي في نظام التقفية ، بينما تتناوشه مجموعة الالحن القصيرة التي ترتفع وتهوى سريعا ، ويظل اللحن الاساسي قائما حتى يتحطم عند السطر (١٥) مفسحا الطريق للحن آخر ولكنه قصير [و(مى)] ، وأخيرا تغلق الدائرة بلحن يكاد يكون أساسيا منذ السطر (١٢) الذي هو لحن الختام ، لانه يدق بحدّة ذوات النهاية العميقة في القصيدة : [(الحجار) في الاسطر ، ١٢ ، ١٣ ، ١٨] .

تسير القافية نغمياً في موجات قصيرة تبدأ في ظل النغمة الأساسية . وتتميز هذه النغمات بقدر من الانتظام في البداية والنهاية (سطران لكل نغمة كما في ل ، و ، د) أما في الوسط (في ح ، هـ ، ل) فنلاحظ خللاً في هذا الانتظام ، فبينما تقتصر (ل) على سطر واحد ، تمتد (جـ ، هـ) الى سطر ثالث في إطار نغمة أخرى . وهذا يشير الى توتر النظام عند هذه النغمات الثلاث الواقعة في الأسطر (من ٦ - ١١ ، من ١٢ - ١٨) وبينما نجد مع (هـ) نغمة أخرى منتظمة هي (و) لا نجد مثيلاتها مع (جـ) و (ل) مما يعني أن درجة التوتر في الأخيرتين أعلى منها في الأولى (هـ) ، أي أن الأسطر (٦ - ١١) أكثر توتراً من الأسطر (١٢ - ١٨) ، وأنها أيضاً أكثر توتراً من الأسطر (١ - ٥) التي نجد فيها انتظاماً واضحاً في توالي النغمات . وهنا نؤكد مرة أخرى النتيجة التي سبق استنتاجها من التحليلات السابقة بخصوص محور النداء ، حامل عناصر الانتهاك في البنية الإيقاعية .

فإذا عدنا إلى أصوات الروى في القصيدة وجدنا أن الغلبة فيها للأصوات المجهورة ، وأنه لا يرد سوى صوتين مهموسين بنسبة ٦ ، ١٦ ٪ . وأنها معا يردان في المحورين الأول والثاني ويخلو منها تماما المحور الثالث . وهذه النسبة أقل من النسبة التي تحتلها الاصوات المهموسة في القصيدة عامة (٢٣ ٪) . وكلاهما يدل على أن القصيدة تحتاج إلى أن تكون زاعقة وصارخة ، ولذلك فقد اكثر من الأصوات المجهورة . ولهذا السبب ، فإننا حين ننظر إلى الأصوات المكونة للقصيدة نلاحظ ما يلي :

(١) أن أكثر الأصوات تكرارا وهى (الألف والياء والنون والراء واللام والدال والميم) ، هى أعلى الاصوات فى قوة الاسماع ، مع ملاحظة تأخر ترتيب الواو عن زميلتيها فى هذه الصفة (الألف والياء) ، حيث وردت عشر مرات فقط ، وكانت فى خمسة صوتا لينا لا مدا .

(٢) أقل الأصوات تكرارا فى القصيدة (الثاء والشين والزاي والسين والطاء والحاء والصاد والفاء والغين) هى فى درجة متوسطة فى قوة اسماعها ، وليست هناك أصوات فى درجة ضعيفة الاسماع سوى الضاد والقاف .

(٣) الأصوات متوسطة التكرار فى القصيدة بعضها قوى الاسماع وبعضها ضعيفة . ومن هذه الملاحظات يتضح أن ثمة غلبة للأصوات قوية الاسماع ، وربما كانت هذه الغلبة هى الجذر الذى بنى عليه النقاد حكمهم بالموسيقية العالية لدى الشاعر ، وربما كانت هذه الموسيقية هدفا للشاعر فى هذه القصيدة التى يود أن يصرخ فيها عاليا بما يكن . أن نتائج التحليل حتى هذه اللحظة تتيح لنا أن نسمى محاور القصيدة الثلاثة على النحو التالى : المحور الأول (١ - ٤) محور الغربة ، والكلمة المفتاحية فيه هى كلمة (غريب) التى وردت مرة ، وورد معناها مرتين فى السطرين (٢ ، ٣) . والمحور الثانى هو محور النداء ، والنداء كلمته المفتاحية . أما المحور الثالث فهو محور الحجار ، ومن الواضح أن كلمة (الحجار) هى كلمته المفتاحية .

وعليه فإن حركة القصيدة يمكن أن تكون تعاقبا عليها على النحو التالى :

غريب ← نداء → حجار

غير أن هذا الاستنتاج المنطقي ، لا يلبث أن يتأكد ، نتيجة للرصد الصوق ، فهذه الكلمات الثلاث تتكون من أعلى الاصوات تكرارا فى القصيدة [الألف (مرتان) ، الراء (مرتان) النون والتنوين (ثلاث مرات) ، الياء والدال والباء والهمزة والجيم والغين والحاء] . فليس من بين هذه الأصوات ما يتردد على قلة سواء فى هذا المحور أو فى القصيدة كلها الا صوت الغين .

يؤكد الرصد الصوقي - إذن - أهمية هذه الكلمات الثلاث ككلمات مفتاحية ، ولكن الأهم هو العلاقات الصوتية بين هذه الكلمات . نلاحظ مثلاً أنه ليس ثمة علاقة بين غريب ونداء ، أى أنه ليس ثمة اشتراك صوقي بينهما ، وهذا يتعارض مع العلاقة المعنوية بين المحورين ١ ، ٢ حيث أن سبب النداء هو اغتراب الشاعر ، أى أن ثمة علاقة بينهما ، يعلنها الشاعر صراحة في قوله (لأن غريب . . . أنادى) . ولكن التخالف الصوقي المطلق بين الكلمتين ، لا بد له من دلالة ، وهى دلالة تخالف الدلالة الصريحة ، للسطور فما أن نسير مع القصيدة إلى السطرين الأخيرين ، حتى نكشف أن سبب النداء ليس هو الاغتراب ، بل مرض الشاعر الذى يفقده القدرة على النداء (وهو الأمر الذى مهد له منذ السطر الخامس) ، ويصبح النداء - إذن - صرخة عاجز مشلول ، لا تخرج لأنها صرخة حجر ، ومن هنا ، فالعلاقة بين النداء والحجار علاقة واضحة ومباشرة ، سواء من حيث الاشتراك الصوقي بين الكلمتين أو من حيث معنى المحورين (١ ، ٣) . أن الكلمتين (غريب - حجار) تشتركان في النون (التثنية) والالف . والغريب أن هذين الصوتين هما أشيع الأصوات تكراراً في القصيدة إطلاقاً ، مما يشير الى الأهمية البالغة للعلاقة القوية بين المحورين (النداء ، والحجار) ، هذه العلاقة الجدلية ، التى يهد الشاعر لها منذ السطر الخامس ، حيث الصدى يكشف أن النداء نحيب وأن عالم الردى لا يوجب ، وأن الغصون تسقط الردى (وقد سبق أن أوضحنا العلاقة السببية بين هزة الغصون وسقوط الردى) ، وأخيراً نجد أن كل الأشياء حجار حتى الشاعر نفسه ونداءه (كما يقول في السطر ١٧) . وعلى المستوى الصوقي أيضاً نجد أن الغريب نفسه أصبح حجاراً ، حيث تشترك الكلمة مع حجار في الراء ، وهى الصوت الأخير في الكلمة .

هذه العلاقات بين المحاور وكلماتها المفتاحية ، تستطيع أن تكشف لنا السرى تراجع الواو عن ترتيبها العادي مع زميلتها حرفي المد ، فهى ليست أساسية في البنية الصوتية للقصيدة .

هـ- إن المحصلة النهائية للتحليلات السابقة تكشف أن مجموعة العناصر الصوتية التى اتبحت لها درجة من الانتظام تدخلها في اطار البنية الإيقاعية ، قد تكونت عدداً من النظم الاشارية ذات المدلولات الجدلية ، سواء فيما يختص بطبيعة تكوينها أو وظيفتها .

فمن حيث طبيعة العناصر الإيقاعية ، لاحظنا أن كلا منها يكون نظاماً ذا جانبين : أحدهما يشتهه والآخر يسعى الى انتهاكه . وأن لهذا النظام قدراً من التماسك الذى يجعله نظاماً مستقلاً ، لكن هذا الاستقلال ليس مطلقاً ، بل ثمة تعالق مع بقية النظم ، يؤدى الى تكوين النظام الإيقاعى العام للقصيدة . أن درجة التعالق بين نظام البنى الصغيرة نسبية

ومتراوحة . فبينما نجد - في المستوى الصوتي - ارتباطا شديدا - في الموضع والوظيفة - بين كل من المحطات النغمية النهائية Cadence وأحد النماذج النبرية القائمة على أحد الانساق المقطعية (ب هـ^١) ، نجد علاقة عكسية بين هذه العناصر وبين نغمة التعليق (والتضمين) .

هذه رؤية رأسية ، لا بد أن تكتمل برؤية أخرى أفقية ، تتابع حركة هذه العناصر مع بنية القصيدة كلها .

أن كل عنصر من العناصر الإيقاعية يقدم (كنظام اشارى) عددا من الدلالات التي تعكس جانبى النظام الثابت والمتنهد . كذلك رأينا أن الدلالات التي قدمها كل عنصر ، كانت تؤكد الدلالات التي أنتجها العنصر السابق عليه ، وتضيف إليها أبعادا جديدة . وهذا لا يعنى التوافق المطلق بين هذه الدلالات ، فقد ظهر - أيضا - أن بعضها يعارض الدلالة السابقة عليه ، كاشفاً بذلك ، عن عمق أكثر خفاءا عن تلك الدلالة السابقة في نظام القصيدة الدلالى ككل . وتكون المحصلة النهائية لهذه العلاقة التوافقية أو التناقضية ، هى الدلالات الكاملة للقصيدة ، بكل عمقها وجذريتها .

أن رؤية شاملة لحركة القصيدة - من خلال البنية الإيقاعية - تكشف أن ثمة محورا وسيطا بين المحورين الأول والثالث ، هو محور التوتر والصراع في القصيدة . وأنه اذا كان المحور الأول يجسد غربة الشاعر ، والثالث يكشف عن يأسه واستسلامه لليأس ، فإن المحور الثانى ، قد جسد الجانب النقيض في التجربة الإنسانية : الرغبة الدائمة للإنسان في أن يحيا ، وأن يتمسك بالحياة ، حتى وإن كانت قدرته على الحياة وهاته الى أقصى درجة .

أن المحاور الثلاثة - كما كشف البنية الإيقاعية - تجسد للقارئ جدلية المعنى في القصيدة ، جدلية الصراع بين الموت والحياة ، كما تجسد الى أى مدى كان الشاعر - رغم بدئه بالغربة والإحساس بالعجز - قادرا على أن يتمرد على هذا الإحساس ، وأن يتشبث بالحياة ، ولكن الى أى مدى يمكن له أن يواصل ذلك ، بعد أن أعياه المرض والغربة . . إن المرض في حالة السياب كان أقصى مما يحتمل ، كما كانت الغربة ، لأنها لم تكن غربة فقط ، بل اغترابا أيضا . أن الشاعر لم يكن غريبا عن وطنه فحسب سنة ١٩٦٢ ، بل كان غريبا عن أصدقائه وزملائه ورفاقه ، بل كان غريبا عن نفسه أيضا .

وفي مثل هذه الحالة ، فإنه من الطبيعى ألا يجد أمامه سوى نهاية واحدة محتومة ٠٠ هى اليأس والاستسلام ، لأن الرغبة في المقاومة ، رغم وجودها ، كانت واهية محدودة .

٢ - نموذج من العامية المصرية

الخلزونة لفؤاد حداد

أشرت في مقال سابق إلى خصوصية الإيقاع في شعر فؤاد حداد^(١) ، وقلت إن هذا الشاعر قد استطاع - رغم الشكل التقليدي الذي حرص على استخدامه كما أشار هو بقوله « ليس لي في القوافي جديد »^(٢) ، وكما أشار تلميذه وزميله صلاح جاهين^(٣) ، رغم ذلك استطاع هذا الشاعر أن يحقق جديدا في الإيقاع جدة حقيقية ، ولم يكن في المقال متسع لتفصيل هذه الحقيقة الهامة وإثباتها ، وهذا ما نحاول أن نفعله هنا من خلال تحليل قصيدة واحدة من شعر فؤاد حداد هي قصيدة « الخلزونة »^(٤) ، التي يمكن أن تكون نموذجا لكثير من قصائد فؤاد على الأقل في النصف الثاني من عمره الفني .

تندرج القصيدة - وزنياً - في إطار تقليدي فهي على وزن شائع هو مشطور الكامل الذي يتكون من (متفاعلين) ثلاث مرات في البيت الواحد ، غير أن الملاحظ بعد تقطيع القصيدة هو سيطرة تفعيلة (مستفعلين) على القصيدة ، بحيث لا ترد (متفاعلين) سوى ١٤ مرة في القصيدة ككل التي يبلغ عند تفعيلاتها متين وأربعة ، وعلى هذا الأساس فإنه يجوز لدارس الإيقاع المعاصر الذي يعتمد على المتعين والواقعي أن يعتبر القصيدة من وزن الرجز (تفعيلته مستفعلين) وليس من الكامل كما يرى العروضيون الذي يرون أن أي تفعيلة مستفعلين يجب أن ترد إلى أصلها (متفاعلين) إذا جاءت في قصيدة تأتي فيها (متفاعلين) ولو مرة واحدة .

إن الدارس المعاصر يجب أن يبحث عن الأسباب التي دعت الشاعر الى هذا التعديل في الوزن ، بدلا من التمسك بالثالثي والمجرد الذي يحكم المنطق العروضي . هذا المنطق يقول أن مستفعلن إنما جاءت من متفاعلين عبر زحاف الإضممار أى تسكين الحرف الثاني المتحرك فيحولها الى متفاعلين أى مستفعلن ، وهذا المنطق يقول أيضا أن الاكثار من الزحاف يعتبر عيبا يجب التخلص منه ، فما بالنا بشاعر يأق بمعظم القصيدة مزاحفا ؟

إن الشاعر حين فعل ذلك - دون قصد بالطبع - قد حقق مجموعة من الأهداف جملة واحدة ، فبالإضافة إلى مسألة التنوع النغمي التي هي ضرورية لكل قصيدة جيدة ، حقق الشاعر ما يسمونه في العروض الانجليزي بالاستبدال Substitution حيث زواج بين وزنين هما الكامل والرجز وإن كانت الغلبة الواضحة هي للرجز ، ولو وزن الرجز أهمية خاصة تنبع ، من أنه ، بسبب من توالى سكتاته بعد حركاته (٥ // ٥ / ٥ /) ، يقترب من تكوين اللغة العادية ، ولا شك أن هذا أمر طبيعي وهام بالنسبة لشاعر يكتب بالعامية كفؤاد حداد . وقد نضيف إلى ذلك أن طبيعة بناء القصيدة عند فؤاد حداد وسرعة الانتقال من صورة إلى صورة ، كما هو الحال في هذه القصيدة ، أمر يناسبه الرجز ، ولا شك أن ما ذكرت لا ينفصل عن طبيعة التجربة التي يجسدها حداد في القصيدة كتجربة تسعى الى التواصل وتحقيقه وتغني له .

وعلى أية حال فإن الوزن (سواء كان رجزا أو غيره) ليس سوى هيكل نمطي لا يتحقق في القصيدة وإنما يتعامل معه الشاعر بالتغيير والتعديل بحيث يصبح قادرا على تجسيد المنحنيات المختلفة في جسد التجربة ونموها ، ومن هنا يصبح من الضروري على الناقد أن يبحث عن هذه التنويعات الوزنية في علاقتها بحركة القصيدة ونموها .

ولتحقيق ذلك اعددنا الجدول التالي الذي يرصد كل التفعيلات التي جاءت بالقصيدة

المحور	الإبيات	عدد مستفعلن ونسبتها	متفاعلين	مفاعلين	فعلن	مفعولان	فعلان	تفعيلات تنتهي بسكتين
١	١٦ - ١	٤٥	٢٤	٥٢,٣ %	-	٥	٦	٤
٢	٢٤ - ١٧	٥١	٢٩	٥٦,٩ %	١	٢	١	٤
٣	٥٦ - ٣٥	٦٣	٢٤	٥٤ %	٢	٤	٧	١٠
٤	٧٢ - ٥٧	٤٥	٢٤	٥٢,٣ %	٣	٢	٢	٥
الجملة	٢٠٤	١١١	٩٣	٥٤,٤ %	٧	١٣	١٧	٢٣

ومفعولن في الحقيقة قريبة الى حد كبير من مستفعلن . بينما نجد الصراع في المحور الثالث مع التفعيلات التي تنتهي بساكنين . الانتهاء بساكنين . وكما هو معروف أمر نادر الحدوث سواء في الشعر أو النثر ، غير أن العامة تكثر فيها هذه الظاهرة ، كما أن الشعر الحديث قد حقق انجازا هاما في هذا المجال بإكثاره من التقاء الساكنين في نهايات الأبيات . إن أهمية التقاء الساكنين في نهايات الأبيات تأتي - موضوعيا - من عدة نواحي :

الأولى انها تعنى - مقطعيًا الإنتهاء بمقطع زائد الطول ، مما يعنى وقفة حادة ، في نهاية البيت مما يبطئ الإيقاع أكثر من المعتاد .

والثانية أن هذا المقطع يكون منبورا أينما وقع ، مما يزيد الحدة والثقل في نهاية البيت ، ولهذا يعتبر موقع نهاية البيت أو السطر أحد المواقع المهمة التي لعب فيها النبر دورا بارزا في الشعر العربي الحديث ، والناحية الثالثة تأتي اذا توافق مجيء هذا المقطع مع التضمين (أى عدم اكتمال البيت وحاجته نحويا ومعنويا للبيت الذى يليه ، وذلك ان التضمين يشد القارئ نحو استكمال قراءة البيت التالى حتى يكتمل لديه المعنى بينما المقطع زائد الطول المنبور يوقف القارئ فيوقعه بين شد التضمين وجذب النهاية مما يحدث صراعا وتوترا داخليا ، وهذا يحقق قيمة جمالية عالية ، وخاصة أن عنصرا آخر يدخل في هذه الصراع هو عنصر التنعيم ، حيث أن البيت المضمن ينتهى بنغمة مستوية تحتاج إلى قرارها في البيت التالى أى أن التنعيم مع التضمين في ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور يكونان في الناحية الأخرى ، وهذا صراع هام يشعر به القارئ وان لم يدركه عقليا ، ولنتأمل معا هذا الصراع في هذين البيتين من القصيدة :

سلمت نفسى ، إن هذا الصوت
بكأ شفائفى من شفائفكم

إن هذه الصراعات الجميلة التي يحدثها التقاء ساكنين في نهايات الأبيات تكثر - كما أشرنا - في المحور الثالث من القصيدة أكثر من غيره من المحاور ، ولا شك أن لهذا الصراع أهمية ودلالة ، حيث يشير الى خصوصية هذا المحور التي يدركها القارئ دون ان يعي أسبابها الدفينة ، فهذا المحور هو محور التحقق في التجربة أو هو لبها الذى يجهد له المحوران الاول والثانى ثم يأتي المحور الرابع ليغني له ، أى أننا نستطيع - من خلال ما سبق أن نعتبر أن القصيدة تبدأ من أسفل السلم ثم تصعد في الثانى ثم تصل إلى القمة في المحور الثالث ثم تنهار وتعود الى القرار الذى هو أسفل السلم مرة أخرى .

لقد اعددنا هذا الجدول منطلقين في تقسيم القصيدة الى محاور من علامات وضعها الشاعر نفسه ، هذه العلامات هي اللازمة المكونة من ثلاثة ابيات تنتهي بها كل مقطوعة (أو محور) ليبدأ محور جديد ، كذلك نود أن نشير إلى أن التفعيلات التي وردت في الجزء الأيمن من الجدول وهي (مستفععلن ومتفاععلن ومفاععلن) هي التفعيلات التي وردت في حشو القصيدة ، بينما التفعيلات التي وردت في الجزء الأيسر من الجدول وهي (فععلن ومفعولن وفعلاتن ثم التفعيلات التي تنتهي بساكنين وهي فععلن ومستفععلن وفاعللان) جاءت في الضرب فقط أي في التفعيلة الأخيرة من الأبيات ، وقبل أن نأخذ في تحليل الجدول ودلالاته ، نشير إلى أن كل التفعيلات التي وردت فيه جائزة عروضيا فيما عدا تفعيلة واحدة هي (فاعللان) التي هي خارجة على العروض لأنها تنتمي إلى وزن آخر تماما هو وزن الرمل .

فإذا عدنا إلى الجدول ، فاننا نلاحظ ما يلي :

١ - أن التفعيلة الأساسية كما سبق أن ذكرنا هي (مستفععلن) إذ إنها تشغل أكثر من نصف القصيدة ، ومع هذه التفعيلة هناك عدد آخر من التفعيلات أهمها هو مفعولن والتفعيلات التي تنتهي بساكنين في آخر الأبيات .

٢ - أن حركة تفعيلات القصيدة تعتمد على علاقة بين مستفععلن والتفعيلات الأخرى ، حيث الغلبة دائما لمستفععلن ولكن بنسب مختلفة ، فبينما تبدأ القصيدة في المحور الأول بنسبة ٣, ٥٣٪ لمستفععلن فانها تزداد إلى نحو ٥٧٪ في المحور الثاني ثم تعود إلى التناقص إلى ٥٤٪ في المحور الثالث ثم تنتهي القصيدة بالعودة إلى نفس المعدل الذي بدأت به ٣, ٥٣٪ .

أن هذا التطور في معدلات وجود مستفععلن في القصيدة هام ، لأن مستفععلن هنا يمكن أن تمثل اساس القصيدة ، أو خطها الرئيسي ، فهي عنصر الثبات ، بينما التفعيلات الأخرى تمثل عناصر المنحنيات أو الانتهاكات أو الصراع مع هذا الخط الأساسي . وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن القصيدة تبدأ بنوع من الافتتاح الهادئ ثم تزداد حدة الصراع في المحور الثاني وتعود للتناقص في المحور الثالث ثم تنتهي باغلاق الدائرة مع المحور الرابع والآخر .

اهمية هذه الملاحظة تكمن اذن في انها توضح لنا الإطار العام لحركة القصيدة ، وتشير إلى أنها حركة دائرية تنتهي بما بدأت به . اما الصراعيات فتدور اساسا في الوسيط أي في المحورين الثاني والثالث ، وإذا تأملنا في محوري الصراع لاحظنا أن الصراع في المحور الثاني يدور مع مفعولن اساسا ولأنها تحتل أعلى معدل بين التفعيلات الثانوية في هذا المحور ،

إن هذا البناء للقصيدة في الحقيقة ينطبق أيضا على بناء كل محور على حدة بل يكاد الاليه الأساسية في بناء قصائد فيزداد جدار ، اقصد بها مسألة الدورة النغمية حيث تبدأ القصيدة ثم تنمو ثم تهبط مرة أخرى على أربع حركات .

وفي قصيدة (الخلزوني) بتراوح النغمات بين الهبوط والاستواء في اطار الدائرة على مستوى القصيدة كما قلنا أو على مستوى المحور الواحد . ففي المحور الثالث مثلا نلاحظ أن الشاعر يبدأ البيت تقريرى ذى نغمة هابطة ولكنها ليست مغلقة حيث يبدأ البيت بكلمة (رديت) مما يجعل القارئ يتوقع (بقول القول) فيتواصل نغما مع البيت الثانى ثم الثالث ثم الرابع والخامس والسادس ، ودون أن يغلق الشاعر يبدأ فى نغمة جديدة اذ يأتي نوع من الحوار الذى يثبنا نغما معه حتى نهايته عند تحقق اللقاء فى البيت (٩١) ، ولكن هذا البيت نفسه الذى هو قمة الصعود النغمي لا ينتهى على نحو حاد بحيث يغلق الدائرة ، بل يتركها مفتوحة لتلقى نوعا من التعليق الذى تقوم به اللازمة التى تتكرر فى نهاية كل مقطوعة ، وهنا فقط تنغلق الدائرة ، ولكن ليس تماما لنواصل مع المقطوعة التالية وهكذا .

وتدخل القافية هنا كعنصر اساسى فى بناء الدائرة النغمية ، سواء فى كل محور على حدة أو فى القصيدة ككل ، فأصوات الروى تحدث نوعا من التضافر مع النغمات ، والمقاطع زائدة الطول المنبورة ، محققة - تداخلا احيانا وتلاحما فى احيان اخرى . إن الشاعر يستخدم فى هذه القصيدة أكثر من طريقة فى التقفية ، وإن كان يضمها جميعا منهج واحد هو التنوع فى اطار الوحدة ، فهو مثلا فى المحور الأول لا يهتم بالإتيان بحرف روى ، ولكن القافية (أى وحدة المقاطع الأخيرة فى الأبيات) تأتى فى نوع من الخفاء المبطن بين البيت الأول والخامس والسادس مثلا ، ثم بين الثانى والثالث والرابع والسابع والثامن ، ثم تأتى قافيتان متبادلتان فى الأبيات من ١١ - ١٦ . فى المحور الثانى يزداد تعقد القوافى والروى ، ثم يزداد هذا التعقد أكثر فى المحور الثالث حيث يرد فيه سبع قواف متبادلة بالإضافة الى قافيتى اللازمة فتصير تسع قواف بينما كانت فى الأولى اثنتان فقط وفى الثانية سبعا وفى الرابعة اربعة فحسب

وهكذا نستطيع ان نكتشف بالإضافة إلى اشتراك القافية فى تحقيق مسألة الدورة النغمية ، أنها تميز أيضا المحور الثالث فى القصيدة (باعتبارها اشارة أو علامة حسب المفهوم السيميوطيقى) .

لاحظنا في التحليل السابق أن اللازمة التي تتكرر في نهاية كل محور هي الرابط الإيقاعي الأساسي للقصيدة ، والتي تضمن وحدتها بالإضافة الى العناصر الأخرى وأهمها الوحدة البنائية للتجربة ونموها ، وعنصر الوزن . ومن يراقب اللازمة بعين يلاحظ أن لها ادوارا أكثر أهمية من مجرد الربط السلبي ، بل إنها تقوم بدور إيجابي في تجسيد حركة القصيدة ونشأتها ، وليس فقط وحدتها .

ان اللازمة مكونة من جزأين : بيت موزع على سطرين ، ثم بيتان ، البيتان الأخيران يظنان ثابتين تماما في كل المحاور وهما :

واحنا بقينا في آخر الدنيا
والزنبلك دابر على الفاضى

أما في البيت الأول فإن الضمائر تتغير ، فهي في المحور الأول :

قالت لى ياه قلت لها يايا ويايا

وفي المحور الثانى :

قلت لها ياه قالت لى يايا وبهايا

وفي المحور الثالث :

قالت لى ياه وأنا قلت يايا ويايا

أما في المحور الرابع فهو :

وان قال لى ياه أنا أقول له يايا ويايا

فمع ثبات بعض العناصر وخاصة الصوتية منها في النهايات ، فإن الضمائر وبعض الكلمات الأخرى تتغير مشيرة إلى حركة القصيدة . ففي المحور الأول تكون (هي) المتعجبة (بنوع من الاستخفاف) . وفي المحور الثانى يكون (هو) المتعجب من استخفافها

متحولا الى موقف الأقوى . وفي المحور الثالث تعود (هي) الى التعجب والاعجاب بعد التحقيق الذى يؤدى بها إلى التوحد فى مواجهة الخارج الذى :

أن قال لى ياه

انا اتول له يايا ويايا



وبالإضافة إلى هذا الدور تقوم اللازمة بدور أكثر أهمية وأكثر خفاء ، وهو انها تقوم بدور المفتاح لتشكيل الصوت للقصيدة ، فأصوات القافية التى تتكرر فى اللازمة طوال القصيدة هى : الياء والالف والهاء ثم الضاد ، فإذا بحثنا عن حجم وجود هذه الأصوات فى القصيدة ككل كما يوضح لنا جدول الأصوات الملحق وجدنا أن :

الياء ترد ١٥٧ مرة فى الترتيب الثانى بين أصوات القصيدة (

والالف ترد ١١١ مرة فى الترتيب الثالث بين أصوات القصيدة .

والهاء ترد ٤٧ مرة فى الترتيب الحادى عشر أصوات القصيدة .

والضاد ترد ١٢ مرة فى الترتيب العشرين بين أصوات القصيدة

وهذا الوجود يعنى أن أصوات قوافى اللازمة تمثل بالفعل أصوات القصيدة حيث شملت اصواتا عالية النسبة فى القصيدة واخرى متوسطة وثالثة فى مرتبة دنيا ، هذه ناحية . والناحية الثانية والأهم هى انها مثلث الكتل الأساسية فى الأصوات ، اى الأصوات المهموسة والمجهورة ، فثلاثة من اصوات قافية اللازمة مجهورة (هى الالف والياء والضاد) وواحدة مهموسة هى الهاء ، اى نسبة ٣ : ١ أو ٢٥٪ للمهموسات ، وهى نسبة قريبة من النسبة الموجودة فى اصوات القصيدة ككل كما هو واضح فى الجدول : ٤ , ٧٠٪ : ٢٩ , ٦٪ .

ومن المهم هنا أن نلاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة فى القصيدة اكثر من نسبتها فى الاستخدام العادى للغة كما لاحظ ابراهيم أنيس (قال انها حوالى ٢٠٪) ، والاصوات المهموسة هى الأقل بروزا والأكثر اجهادا لعضلات الجهاز النطقى ، ولهذا السبب يمكن اعتبارها مؤشرا على نوع من الأسى والضيق ، ومن ثم فإن زيادة نسبتها هنا فى هذه القصيدة يعتبر نوعا من المفاجأة فى مواجهة الفهم الذى يفهمه القارئ ويؤكد التحليل

السابق حتى الآن ، ويزيد هذه المفاجأة والتعارض تتبعنا لحركة هذه الاصوات المهموسة في القصيدة ككل ، فتلاحظ أنها تبدأ بنسبة ٢٦,٧٪ ثم تتضاعف مع كل محور الى ٢٩,٢٪ ثم الى ٣٠,٦٪ ثم الى ٣١,٣٪ ، أى أن حجم الأسى في القصيدة لا يقل بل يتزايد حتى نهايتها فتكون قمته ، وهنا التعارض مع التحقق الواضح في القصيدة وخاصة في المحور الثالث ثم في الغناء لهذا التحقق في المحور الرابع ،

غير أن التمعن في القصيدة بعمق اكبر وخاصة في اللازمة التي يصر الشاعر على تكرارها في نهاية كل محور ، ينهنا الى أن إشارة الأصوات المهموسة صادقة وهامة ، فالبيتان الثاني والثالث من اللازمة ، اللذان سبق أن رأينا انهما لا يتغيران مع تغير المخاور بقولان :

واحنا بقيتنا في آخر الدنيا
والزنبلك داير على الفاضل

ومن الواضح فيهما أنه رغم (الدلع) واللعب بالالفاظ والأصوات ، فإن المعنى العميق لهما يدل على اليأس الكامل ، حيث وصلنا الى آخر الدنيا وأن حركة الزمن قد توقفت ، ولم يعد ثمة شيء يتحقق بالفعل وهنا الدلالة الهامة لدائرية بناء القصيدة ، وهنا أيضاً نكتشف أن هذا التشكيل الصوتي للقصيدة الذي كانت اللازمة مفتاحاً له يحوى جوهر القصيدة ، جوهر التناقض بين التحقق الظاهر ، وعدم التحقق الكامن والذي يبدو أكثر أهمية بالنسبة للشاعر ، لأنه أكثر وجوداً وكثافة ، الا يحق لنا إذن ان نعتبر أن التشكيل الصوتي والإيقاعي هو اهم انجازات فؤاد حداد رغم الشكل التقليدي ، ليس فقط في حرته ، وانما ايضا في كشفه عن الاعماق الحقيقية لتناقضات القصيدة ؟

جدول أصول القسيمة

الجملة	الأصول الموزعة												الأصول الموزعة												المصدر						
	النسبة	الجملة	ح	ط	ق	ج	ش	س	د	ل	أ	و	معدة	النسبة	الجملة	ح	ط	ق	ج	ش	س	د	ل	أ		و					
٧٨٨	٢٩,٧	٨٧	٢	١	٢	٦	٨	٤	٥	٧	١٢	١٣	١٥	٢٧,٧	٢١١	١	١	١	٣	٧	٩	٥	١٤	٨	١٩	٢٠	١٤	٢٣	٢٥	٢٨	المطل
١٦-١																															
٢٤٢	٢٦,٢	١٠٠	٤	٢	-	٩	٧	٦	١٦	١٠	١٠	١٦	٢٤	٢٧,٢	٢٤٢	-	-	٢	٢	٢	١٢	١٦	١٢	٢١	٢١	٢٢	٢٨	٢٦	٢٦	٢٥	المطل
١٧-١٧																															
٢١٥	٢٠,٦	١٢١	١	٢	٥	٥	١٢	١٤	١٠	١٥	١٠	١٩	٢٨	٢١,٤	٢٧٤	-	١	٢	٣	٢	٤	١٤	١٢	١٤	٢١	٢٠	٢٧	٢٧	٢١	٢٣	المطل
٥١-٢٥																															
٢١٠	٢١,٢	٩٧	٢	٥	٥	٢	٥	١٣	٦	١٢	٣١	١٠	١٢	٢١,٢	٢١٢	-	-	-	٣	٣	٢	٨	١١	١٢	١٦	١٦	١٦	١٦	١٦	١٦	المطل
٨٠-٢٠																															
٢٢٥	٢٢,٦	١٠٩٦	١٠	١١	١٢	١٢	١٢	١٢	١٢	٣٣	١٢	١٢	١٢	٢٢,٦	٢٢٠	١	٢	٦	١١	٣١	١٧	٣١	٥٥	١٦	٥٧	١٧	١١١	١٥٧	١٦١	١٦١	المطل
١٦-١																															

الهوامش :

١ - في الأهالي عدد ٦/١١/١٩٨٥ .

٢ - في التصدير الذي كتبه فؤاد حداد لمجموعة الدواوين التي اصدرتها له دار المستقبل العربي تحت عنوان « اشعار فؤاد حداد » سنة ١٩٨٥ ، ص ٧ وقد كان فؤاد واضحا في هذه المسألة ويعلن عنها كثيرا ، ومع ذلك فقد حاول « محمد كشيك » ، ان يثبت أن فؤاد كان له باع في مجال تجديد الأوزان فقال انه « توصل إلى الكتابة على وزن جديد . . (فاعلن مستفعلن فعلمن) . . وهذا البحر رغم انه يقترب كثيرا من ذلك الذي يكتب به الموال (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن) الا أنه يتيح امكانيات اكبر للبوح . . الخ » راجع مجلة الثقافة الجديدة ، العدد العاشر ، ابريل ١٩٨٦ ص ٥٥ .
وفي هذا النص مجموعة من الأخطاء منها أن الوزن الذي قيل عنه أنه جديد ليس جديدا فهو يجزؤه الرمل التقليدي « فاعلا تن فاعلاتن » مع علة زيادة في الآخر ، ومنها ايضا أن وزن الموال ليس « مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن » فهذا وزن البسيط التقليدي ايضا ، أما وزن الموال الشائع فهو « مستفعلن فعلمن فعلمن » وعلى أية حال فانه ليس مجدا ان يبتدع حداد وزنا أولا يبتدع ، المهم هو كيف يتعامل مع الوزن وهذا انجازه الحقيقي كما سنحاول أن نوضح .

٣ - قال صلاح جاهين في مقدمة « دواوين صلاح جاهين » الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ في ص ٥ : « وقد تأثر فؤاد حداد بخطابية الشعر العربي القديم أكثر مني ، لأنني كنت قد بدأت اغازل الشعر الحديث الذي حطم عمود الشعر ، والذي كان شعراء القصص قد بدأوا ينشرونه ، ولكنه لم يكن ينزل لفؤاد حداد من بلعم » ومن المهم أن نشير هنا الى أن فؤاد حداد قد نحل عن هذا الموقف في مراحل لاحقة حيث كتب على منوال هذا الشعر الحديث أو الحر بعضا من قصائده .
٤ - نص القصيدة ، في « اشعار فؤاد حداد » المصدر السابق ، ص ١٢٢ - ١٢٥ .

الحلزونة

فجأة لقينا الليل ييشق نهار
والأرض بلبل والسما فرجه
وان كان ما حدش سامعه بيغنى
بين المراوح وقفت العربية
الضى شمشع والشجر سلويت
أنا وحبيبي فى قميص باكمام
عينها ترعش من جمال المنظر
بلعت ريقى ييجى ميث مره
وكل مره يتقطع صوت
بدلت مجهود الجبابة وأخيراً
قلت لها خليكى : هنا ويايا
حتروحي فين ويا الهوى وياه
قالت لى ياه
قلت لها يايا ويايا
واحنا بقينا فى آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى
اتلفتت لى المستبدة اللطيفة
وغدها بينطر دموع مش نازله
والحب أرحم لما ييقى مغازله
قالت لى عيب بدل الموتور والمحرك
يا عم يا شاعر تقول زنبلك لك
ستين بقى لك فى المعانى تلكلك

وتتشغل باللفه والأسلوب
والتعلب المكار أبو التعلوب
ولع سيجاره والا مش حتولع
راجع لى بعد المدرسة تدلع
دخانك أسود يبقى قلبك شايل
لكن حاسيب حضنى فى حضنك مايل
اكنش التفكير فى حل المشاكل
دا هم طيب من موم الحياه
قلت لها ياه
قالت لى يايا ويابا
واحنا بقينا فى آخر الدنيا
والزنبلك داير على الفاضى
رديت كانى من بعيد مش سامع
يا لابسك من تحت الودع تنوره
معسله زى القمر فى الشمس
يا أم الليالى الماطله المشموره
يا ريتنى أعمى أشربك باللمس
واللا اشمك من بيار الأمس
قالت حتقلب جد يا مسكين
قلت لها أستاهل حدود الموت
أنا الحرامى سارق السكين
سلمت نفسى أن هذا الصوت
بكأ شفايفى من شفايفكم
غارى العطش أفضل أشم الليل
والا أموت الظهر شافىكم
قالت لى غنى يا ولد شامى
وغنى مصرى يا ولد مصرى
ارفع لفوق البرج أعلامى
وتعالى بين الضفتين قصرى
أتارينى جنى وهى جنياه
قالت لى ياه

قلت لها يا يا ويا يا
واحنا بقينا في آخر الدنيا يا
والزنبلك داير على الفاضى
قلت لها والنور اللى جوانا
ينهج في تقليد اللى ييشوفه
كتر الطاووس زى السمك في المرج
ورقصة الأسياف تنقط لولى
نورت بيت الشعر يا أموره
قالت لى دا أنت اللى ولد أمور
خذ المراه بهن شوف الرسامه
رسمت كلامى وذلك الرسامه
ودعوا لنا نوصل قصرنا بالسلامه
الجن والناس اللى في الخلزونه
يسلم لى بقك دا اللى أنا ساقياه
وان قال لى ياه
أنا أقول له يا يا ويا يا
واحنا بقينا في آخر الدنيا يا
والزنبلك داير على الفاضى

المراجع

١. المراجع العربية والمترجمة :

١ - الكتب :

الأخفش سعيد بن مسعدة : كتاب القوافي ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ، ١٩٧٠ .
كتاب العروض ، تحقيق احمد محمد عبد الدايم ، الفيصلية الرياض ١٩٨٥ ،
وتحقيق سيد البحراوى مجلة فصول ، القاهرة مارس ١٩٨٦ .

ابراهيم انيس (دكتور) : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة
١٩٦٥ ، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر الفجالة ، القاهرة ط ٢ ،
١٩٥٠ .

ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : مختصر القوافي ، تحقيق الدكتور حسن شاذلى فرهود ، دار
التراث ، القاهرة ، ١٩٧٥ . كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلى فرهود ،
الرياض ١٩٧٢ .

ابن رشد (ابو الوليد) تلخيص الخطابة ، تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ،
المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ .
ابن رشيق (ابو على الحسن) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محى
الدين عبد الحميد ط ٢ ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٥ .

ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابى دمشق ١٩٤٩ .
ابن سينا ، الخطابة : تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، نشر وزارة المعارف العمومية
الادارة العامة للثقافة ، المطبعة الاميرية بالقاهرة ١٩٥٤ .

ابن عبد ربه الأندلسى : العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ج ٦ ، ٧ المكتبة
التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٣ .
ابن منظور : لسان العرب ط بولاق ج ٧ .

أبو نصر الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة دت .

أبو يعلى التنوخي : كتاب القوافى ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد وعي الدين رمضان دار الارشاد ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٠ .

أحمد فوزى الهيب : الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، دار القلم ، الكويت ١٩٨٨ .

أحمد مختار عمر (دكتور) دراسة الصوت اللغوى ط ١ عالم الكتب القاهرة ١٩٧٦ .
التوسير (لويس) : قراءة رأس المال ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ، دمشق ، الجزء الأول ١٩٧٢ والجزء الثانى ١٩٧٤ .

الفت الروبى : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ .
براجشتراسر التطور النحوى للغة العربية ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ .

برتولد بريخت : الفنون والثورة ، ملاحظات حول العمل الادبى ، دار ابن خلدون بيروت ، ١٩٧٥ .

تغريد السيد (دكتور) دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم القاهرة ج ١ ، ١٩٨٠ .

تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

مناهج البحث فى اللغة ، الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .
الاصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ :
جابر احمد عصفور (دكتور) مفهوم الشعر ، دراية فى التراث النقدى ، ط ١ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

جال فال : طريق الفيلسوف ، ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة دكتور ابو العلا عفيفى ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الالف كتاب ٦٣٧ .

جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة وتقديم الدكتور سامى الدروبي دار اليقظة العربية ، بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ .

جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، الانجلو المصرية القاهرة ، دت .

جويار (ستانسلاس) : نظرية جديدة فى العروض العربى ، باريس ١٩٧٧ ، ترجمة المنجى الكعبى ، مراجعة عبد الحميد الدواخلى نسخة مخطوطة لدى الدكتور سعد مصلوح .

جيروم ستولنيز : النقد القنى ، ترجمة دكتور فؤاد زكريا مطبعة جامعة عين شمس
القاهرة ، ١٩٧٤ .

حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة
الدار الشرقية ، تونس ١٩٦٩ .

حسين نصار (دكتور) القافية فى العروض والادب ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ .

حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة الإسلامية ، دار الفارابى ، بيروت ج ٤ ،
١٩٨١ ط ١ .

الخطيب التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، مطبعة
الخانجى ، القاهرة ١٩٧٧ .

الدمهورى (السيد محمد) : الحاشية الكبرى على الكافى فى علمى العروض والقوافى ،
مكتبة السيد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٢٢ هـ .

زكريا ابراهيم (دكتور) مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ .

سعد مصلوح (دكتور) : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب القاهرة ١٩٨٠ .

سيد البحراوى (دكتور) موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، دار المعارف ، القاهرة ط ١
١٩٨٥ .

سيد غازى (دكتور) : فى اصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية
١٩٨٦ .

شعبان محمد اسماعيل (دكتور) ملخص احكام التجويد ، دار الانوار للطباعة ، القاهرة
ط ١ ، ١٩٧٩ .

طومسون (جورج) الماركسية والشعر ، ترجمة ، ميشال سليمان دار القلم ، بيروت
ط ١ ، ١٩٧٤ .

الطيب تيزينى : مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط ، دمشق ط ١ ،
١٩٨١ .

عبد الله الطيب المجذوب (دكتور) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر
بيروت ط ٢ ، ١٩٧٠ ، جزءان .

عبد الحكيم راضى (دكتور) نظرية اللغة فى النقد العربى ، مكتبة الخانجى بمصر
١٩٨٠ .

عبد الحميد الراضى : شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية ، مطبعة العانى ، بغداد
١٩٦٨ .

عبد الرحمن ايوب (دكتور) اصوات اللغة ط ٢ ، مطبعة الكيلانى بالقاهرة ١٩٦٨ .

- عبد السلام المسدي (دكتور) الأسلوبية والأسلوب نحو بديل السني في نقد الادب ، الدار البيضاء للكتاب ، تونس ١٩٧٧ .
- عبد العزيز الاهواني : الزجل في الأندلس معهد البحوث والدراسات العربية العالمية القاهرة ١٩٥٧
- عبد العزيز المقالح (دكتور) : أزمة القصيدة الجديدة ، دار الحدائق ، دار الكلمة ، بيروت صنعاء ، ١٩٨١ .
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حول الاديب والواقع ط ١ دار المعرفة ١٩٧١ . الروائي والأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١٩٦٨ .
- عبد المنعم تليمة (دكتور) : مداخل الى علم الجمال الادبي ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨ .
- عز الدين اسماعيل (دكتور) : الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهر الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .
- على عشري زايد (دكتور) : بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٩
- فوزي منصور (دكتور) : خروج العرب من التاريخ . ترجمة ظريف عبدي الله وكمال السيد دار الغارابي . بيروت ١٩٩١ .
- كانتيتو : دوس في علم أصوات العربية ، ترجمة صالح القرمادي ، الجامعة التونسية تونس ١٩٦٦ .
- كمال أبو ديب (دكتور) : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين بيروت ، ١٩٧٤
- كمال شر (دكتور) : علم اللغة العام : الأصوات ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٧٥
- مجموعة من العلماء السوفيت ، الجمال في تفسيره الماركسي ، ترجمة يوسف الحلاف ، دمشق ١٩٦٨ .
- محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستعداد ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
- مصطفى جمال الدين : الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٧٠ .
- مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ .
- محمد الهادي الطرابلسي (دكتور) : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١

محمد بن علي الصبان : شرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة بمصر ١٢٨٨ هـ .
محمد عوني عبد الرؤوف (دكتور) : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، الخانجي
بمصر ، ١٩٧٦ .

القافية والاصوات اللغوية ، الخانجي بمصر ١٩٧٧ .

محمد مندور (دكتور) : في الميزان الجديد ، نهضة مصر ، القاهرة ، د ت .
محمد النويهي (دكتور) : الشعر الجاهلي ج ١ دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ،
١٩٦٦ .

قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٤ م

عمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت
١٩٥٥ .

عمود الربيعي (دكتور) : ترجم وقدم وعلق على حاضِر النقد الادبي ، دار المعارف بمصر
ط ١ ، ١٩٧٥ .

عمود السمران (دكتور) : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار المعارف بالاسكندرية
١٩٦٢ .

عمود فهمي حجازي (دكتور) : مدخل الى علم اللغة ، دار الثقافة للطبع والنشر ،
القاهرة ١٩٧٦ .

ميخائيل خليل الله ويردي : فلسفة الموسيقى الشرقية ، دون بيانات .

نازك الملاثة : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٦٧ .

هاشكل بلوك وهير من سالتجر ، الرؤيا الإبداعية ترجمة اسعد حلیم ، ومراجعة

الدكتور محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر بالقاهرة ، ١٩٦٦ .

هوسر (ارنولد) : فلسفة تاريخ الفن ترجمة ، رمزي عبده جرجس ، مراجعة دكتور زكي

نجيب محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتب والجهزة العلمية ، القاهرة ١٩٦٨ .

هيجل : فن الشعر ، ترجمة جورج طرايش ، دار الطليعة ، بيروت ط ١٠ ، ١٩٨١

يحيى العبد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومانطيقى في لبنان ، دار الفارابي ،

بيروت ١٩٧٩ .

يوسف السيسى : دعوة الى الموسيقى ، عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ٤٦ ، اكتوبر

١٩٨١ .

(ب) رسائل غير منشورة :

أحمد كشك : الزحافات والعلل في العروض العربي ، رسائل دكتوراه ، كلية دار العلوم ، ١٩٧٨

حسن توفيق ، شعر السياب ، دراسة فنية رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، ١٩٧٨ .

السيد محمد البحراوي : الإيقاع في البنية الإيقاعية في شعر السياب ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٤ .

زبيدة ، طالب ، البحث الصوتي عند ابن جني ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، ١٩٧٩ .

علي عثمري زايد ، موسيقى الشعر الحر ، رسالة ماجستير دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ .

محسن اطمین : الاتجاهات الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

(ج) المقالات :

اميئة رشيد (دكتور) : السيموطيقا مفاهيم وابعاد ، فصول القاهرة المجلد الأول العدد الثالث إبريل ١٩٨١ .

بول باسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان ، ترجمة محمد سيلا ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، العدد ١٠ يوليو ١٩٨٢ .

حسن حنفي (دكتور) : هيجل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة عدد ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ .

حسين مروة : ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر العربي ، الآداب ، مارس ١٩٦٦ .
سلمى الخضراء الجيوسي (دكتور) الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله ، عالم الفكر الكويتي ، عريف ١٩٧٣ .

سعد مصلوح (دكتور) التناسب الزمني بين الحركات القصيرة والطويلة ، دراسة صوتية عملية في القافية العربية ، غير منشورة .

سيد البحراوي (دكتور) : العروض العربي في ضوء دراسة الاخفش مجلة فصول ، القاهرة ، مارس ، ١٩٨٦ .

قضية النبر في الشعر العربي ، في كتاب « دراسات في الفن والفلسفة والفكر

القومي » في شرف الدكتور الاهواني مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ .

نحو علم للعروض المقارن ، مجلة ادب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

- الإيقاع في شعر فؤاد حداد ، في كتاب عن فؤاد حداد ، دار الغد القاهرة
١٩٨٧ .
- التضمين في العروض والشعر العربي ، مجلة فصول ، القاهرة ، سبتمبر
١٩٨٥ .
- صلاح عبد الصبور : تجرّيتي في الشعر ، مجلة فصول ، القاهرة المجلد الثاني ، العدد
الأول ، أكتوبر ١٩٨١ .
- عبد الجبار عباس ، بلند الحيدري ، الآداب ، مارس ، ١٩٦٩ .
- عبد الكريم مجاهد عبد الرحمن (دكتور) : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني
مجلة الفكر العربي ، بيروت عدد ٢٦ ، مارس ١٩٨٢ .
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حركات التجديد والتطور في كتاب « حركات التجديد في
الادب العربي » ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٦ .
- عز الدين اسماعيل (دكتور) : مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، فصول يوليو
١٩٨١ .
- فاطمة المحجوب (دكتور) علم اللغة ودراسة مجلة الثقافة ، القاهرة ، مايو ١٩٧٦ .
- كمال ابو ديب (دكتور) : الانساق والبنية ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .
- مصطفى جمال الدين : ظاهرة التدوير في القصيدة المعاصرة ، مجلة الرابطة ، النجف
العراق ، عدد ١ مارس « آذار » ١٩٧٥ .
- محمد مندور (دكتور) : الشعر العربي غناؤه ، انشاده ، اوزانه ، مجلة كلية الآداب ،
جامعة الاسكندرية ، ١٩٤٣ .
- محمود الربيعي (دكتور) : لغة الشعر المعاصر نموذج تطبيقي ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .

٢ - مراجع اللغات الأجنبية :

١ - الكتب :

- Abdel Mallek, Zaki, N.:** Towards a New Theory of Arabic prosody.
مجلة اللسان العربى المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة ٨١/٨٠ .
- **Attridge, Derek,** *The Rhythms of English poetry*, Longman, London & New Work, 1981.
- **Badawi, M.M.** *A critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge university 1985.
- **Bakhtine, Mikhail,** *Le marxisme et la philosopgie du Language*, pr. f. R. jakobson ed. Minuit, paris, 1977.
- **Barabash, yuri,** *Aesthetics and poetics*, progress publ., Moscow 1977.
- **Berque, jacques,** *Langages arabes au present*, Gallimard, paris, 1974.
- **Bencheik, Jamal Eddine:** *poetique Arabe*, Anthropol, paris, 1975.
- **Cassirer, Ernst,** *Language and Myth*, Transl. by S.- K. Langer, Dover publ. inc. New York, 1953.
- **Chapman, Raymond,** *Linguistics and Literature*, Little field, Adams & co., Totowa, New jersey, 1973.
- **Chatman, Seymour** *A Theory of Meter*, Mouton & co., London 1965.
- Cohen, Jean,** *Structure du langage poetique*, Flammarison, paris 1966.
- **Culler, jonathan,** *structuralist poetics*, Routledge & Kegan paul, London 1975.
- **Erlich., V.** *Russian Formalism History- Doctrine*, Mouton & Co., paris-The Hauge 1955.

- **Fraser, G.S., Meter, Rhyme and free verses, the Critical idiom, 8 - First publ. Methum B co ltd. London, 1970.**
- **Free man, Donald c., Linguistics and Literary style Cop. Holt, Rinehart and Winston, Inc. U.S.A., 1970.**
- **Fussell, Paul, Poetic Meter and poetic Form, Random House, New York, 1979.**
- **Cross, Harvey, The Structure of Verse, Modern Essays on Prosody, Fawcett publ. inc., New york, 1966.**
- **-----, Sound and Form in Modern poetry, University of Michigan, U.S.A. 1973.**
- **Khrapchenko, M. The Writer's creative individuality and the Development of Literature, Progress publ., Moscow, 1977.**
- Mateejka, Readings in Russian poetics Ed. by Ladislave Matekja and Krystyna popraka M.I.T., U.S.A. 1971.**
- **Miller, G., Language and Communication, New York, Torinto, London, 1963.**
- **Morris, Charles, Foundations of the Thoery of signs, Vol. i, Number 2. University of chicago press, chicago and London, 1970.**
- **Murray, Gilbert, the classical Tradition in poetry, Vintage Books, New York, 1977.**
- **Pekelis, V. Cybernetics A to z, Transl. from the Russian by M. Samokhvalov, Mir publ. Moscow 1974.**
- **Raysar, Word Worth & Coleridge Selected Critical Essays, Ed. Thomas M. Raysar, Appleton. Century Crobts, inc. New York, 1958.**
- **Reeves, james Unerstanding poety, Heinemann, London, 1965.**
- **Koch, Walter, A., Recurrence and a three-model approach to poetry, Mouton & co. The Hague, paris, 1966.**
- **Lane, introduction to structuralism Ed. and intr. by Michael Nane Basic Books, inc., publ. New York, 1970.**
- **Lanz, Henery, 'The physical Basis of Rime Stanford University press, CaliforniaHumphrey Milford, London, Oxford University press. 1931**

- **Lemon**, **Russian Formalist criticism**, Four Essays, Transl. and with an intr. by T. Lemon and Marion J. Reis University of Nebraska press, U.S.A. 1965.
- **Lotman**, youri, **Anslysis of poetic Text** Ed. and transl. Barton johnson, (op Ardis/ Arbor, U.S.A., 1970.
- **Lyons**, **New Horizons Linguistics** Ed. by john Lyons penguin Books, England 1970.
- **Todorov**, **Theorie de la Litterature, Textes des Formalistes Russes**, Ed. et Trad. Tzvetan Todorov seuil. paris, 1965.
- **Tynianov**, jouri, **Le vers lui- meme** U.G.E., paris 1977.
- **Valery**, paul; **Oeuvres**, T.I. la pleiade Gallimard, paris, 1957.
- **Wilson**, Katharine, **Sound and Meaning in English poetry**, Jonathan cape, London and Toronoto 1930.

٢ - مقالات .

- **Bohas**, Georgas, **La metrique Arabe classique**'' in **Linguistics**, 140, 1974.
- -----, **watid**, **Definitions, discussions et perspectives**'' in **Analyses, Theories**, I. 1980.
- -----, **''Metrique Arabe, Remarques**'' **chaiers d'etudes Arabes et islamiques**, paris, N. 2/3, 1977.
- **Goldmann**, Lucien, **''Introduction aux premiers ecrits de George Lukacs**'' . In **G. Lukacs, La theorie du roman**. Ed. Gonthier, paris, 1963. Extr. des **Temps Modernes**, 195, 1962.
- **Rewar**, Walter, **''Cybernetics and poetics**'' **The Semiotic information of poetry**, in **Semiotica**, 25, 1979.
- **Wel L**, Gotthold, in **The Encyclopedia of islam** **New Edition**, **Leiden-London**, **Brill-Luzac**, 1966.
- **Weirather**, Randy, **The Language of prosody**'' in **Language and style**. Vol. XIII, No 2, 1980.

٣ - دوائر معارف ومعاجم :

- Abrams, M.H. **A Glossary of Literary Terms** Rinehart and Winston, inc., U.S.A., 1971.
- Butler, Christopher, & Fowler, Alastair, **Topics in Criticism**. London Group Limited, London, 1971.
- -----, **Encyclopaedia of Literature**. Ed. by Steinberg. Cassell & Co. Ltd. London, 1953.
- Liberman, M.M. & Foster, Edward Scott, **A Modern Lexicon of Literary Terms**, Foresman & Co., U.S.A. 1968.
- -----, **Princeton Encyclopaedia of poetry and poetics**, Ed. Alex. Preminger, Princeton, New-Jersey, 1974.
- -----, **Encyclopaedia Britannica**, U.S.A., 1966.



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

فهرس

٣	● اهداء
	○ مقدمة
٥	● في ضرورة انتاج معرفة علمية بالعروض
	● القسم الأول :
	العروض العرب
١١	● محاولة لانتاج معرفة علمية
	● الفصل الأول :
١٣	● تأسيس العلم
	● الفصل الثاني :
٣٥	● الأوزان
	● الفصل الثالث :
٦١	● التغيرات الأصل والفرع
	● الفصل الرابع :
٨٥	● القافية
	● القسم الثاني :
٩٥	● مقدمة :
	نحو منهج معاصر لدراسة الايقاع
٩٥	● في الشعر العرب
	نحو منهج معاصر لدراسة الايقاع
١٠٧	● في الشعر العرب
	● نماذج تطبيقية :
١٤٥	١ - لاني غريب لبدر شاكر السياب
	٢ - نموذج من العامية المصرية
١٦٠	● الحلزونة لفؤاد حداد

. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ٧٥٦٩ / ١٩٩٣

I.S.B.N. 977-01 - 3655- 4